

UNIVERSITÉ ASSANE SECK - ZIGUINCHOR



UFR des Lettres, Arts et Sciences Humaines

Département de Lettres Modernes

Mémoire de Master

Parcours : sciences du langage

Spécialité : stylistique et analyse du discours

***Analyse des figures de style dans
Cahier d'un retour au pays natal
(1939) d'Aimé Césaire***

Présenté par
Mohsine Sall

Sous la direction de
Dr Moussa Coulibaly

MEMBRES DU JURY :

Président de jury :

M. Cheikh Mouhamadou Soumoune Diop, Professeur assimilé, UASZ

Examineur :

Dr Ibrahima Mamour Ndiaye, Maître de conférences titulaire, UASZ

Directeur de mémoire :

Dr Moussa Coulibaly, Maître de conférences titulaire, UASZ

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2021-2022

UNIVERSITÉ ASSANE SECK - ZIGUINCHOR



UFR des Lettres, Arts et Sciences Humaines

Département de Lettres Modernes

Mémoire de Master

Parcours : sciences du langage

Spécialité : stylistique et analyse du discours

*Analyse des figures de style dans
Cahier d'un retour au pays natal
(1939) d'Aimé Césaire*

Présenté par

Mohsine Sall

Sous la direction de

Dr Moussa Coulibaly

MEMBRES DU JURY :

Président de jury :

M. Cheikh Mouhamadou Soumoune Diop, Professeur assimilé, UASZ

Examineur :

Dr Ibrahima Mamour Ndiaye, Maître de conférences titulaire, UASZ

Directeur de mémoire :

Dr Moussa Coulibaly, Maître de conférences titulaire, UASZ

ANNÉE UNIVERSITAIRE : 2021-2022

DÉDICACES

À mes chers parents,

À mes frères et sœurs,

À mes amis (es),

À mes camarades de promotion

REMERCIEMENTS

DIEU merci de m'avoir donné la possibilité d'accomplir cette tâche.

Je remercie sincèrement mon directeur de mémoire Dr Moussa Coulibaly de sa disponibilité, sa confiance, ses encouragements, ses remarques et ses orientations. Si ce mémoire est réalisé c'est grâce à sa participation.

Mon papa Babacar Sall pour tout ce qu'il a fait pour moi.

Ma maman feuë Khaïmette Diop qui nous a quittée le 29 octobre 2017 à l'hôpital régionale de Saint-Louis, suite à une longue maladie. Que son âme repose en paix. Que **DIEU** l'accorde une place de choix dans son paradis céleste le plus noble.

Toute ma famille qui m'a assisté durant mon cursus scolaire et universitaire.

Les familles Gomis, Seydy, Kagny, Sarr et Sall résidant dans les quartiers de Diabir, de Goumel et de Périssac à Ziguinchor. Grâce à eux j'ai bénéficié davantage le sens de vivre en famille.

Tous les enseignants-chercheurs du Département de Lettres Modernes de l'Université Assane Seck de Ziguinchor qui ont participé à ma formation dans les études supérieures.

Tous mes enseignants de l'École élémentaire au Lycée sans jamais oublier ceux du Collège.

Mon homonyme El-Hadj Mohsine DIOP résidant au quartier nord à Saint-Louis qui m'a accueilli à bras ouverts dans son école coranique.

Mes frères et sœurs Babacar Guéye, Fallou Guéye, Ameth Guéye, Sokhna Guéye, Fatou Sall et Malick Sall.

Tous mes frères et sœurs.

Mes camarades et promotionnaires Cheikhna Aïdara, Ciré Filédji Gassama Badji, Karimou Dramé, Mamadou Ndao, Alassane Ndiaye, Daouda Ndiaye, Assane Seck, Samsidine Sonko et Dame Thiam.

Tous mes camarades de promotion.

Pour terminer, je remercie toutes les personnes qui m'ont soutenu.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : PROCÉDÉS LEXICAUX ET SÉMANTIQUES DES FIGURES DE STYLE.....	5
CHAPITRE 1 : ÉLUCIDATION CONCEPTUELLE	7
CHAPITRE2 : QUELQUES ELEMENTS ESSENTIELS DE LA STYLISTIQUE	20
DEUXIÈME PARTIE : PROCÉDÉS SYNTAXIQUES ET FIGURES DE STYLE.....	28
CHAPITRE1 : LES PROCEDES SYNTAXIQUES	30
CHAPITRE 2 : LES FIGURES DE STYLE.....	48
CONCLUSION.....	77
BIBLIOGRAPHIE.....	81
TABLE DES MATIERES	85

INTRODUCTION

Au XV^{ème} siècle, le trafic des esclaves noirs a conduit ces derniers vers des destinations étrangères (Espagne, l'Amérique du Nord et l'Amérique centrale) où ils ont l'occasion de découvrir d'autres cultures, d'autres civilisations. Ces esclaves connaissent tôt l'écriture contrairement à leurs confrères restés en Afrique. C'est dans ce sens que nous comprendrons que le continent africain et la diaspora occupent une place centrale dans la naissance de la littérature négro-africaine écrite.

Cependant, dès le XVI^{ème} siècle, la réflexion occidentale intègre dans son champ le motif de l'Afrique et de l'homme noir. Cette époque se matérialise par une diversité de production dans le domaine de la littérature (récits de voyages des explorateurs, des missionnaires, des trafiquants de tous ordres, des aventuriers ; autobiographie, romans, pièces de théâtre, etc.).

Le caractère essentiellement différent de l'autre oblige l'Occident à étudier le Noir, de le transformer en objet. Pour mieux comprendre cette race, des disciplines scientifiques entreront dans la danse afin d'apporter de la civilisation occidentale à l'homme noir.

La Négritude peut être définie comme un mouvement littéraire, artistique et politique permettant de revendiquer l'ensemble des valeurs et d'identités culturelles négro-africaines. Elle est née en (1932) à Paris avec la revue *Légitime Défense* créée par de jeunes intellectuels noirs. Cependant, le nihilisme de l'existence de l'histoire africaine par le colonisateur blanc provoque une prise de conscience voire un sentiment de révolte chez des auteurs africains. De ce fait, la crise économique a engendré des inégalités sociales entre l'Europe et l'Afrique mais aussi un sentiment de colère et d'indignation de cette élite africaine.

Cette dernière est formée dans les écoles par des Blancs pour qu'ils assimilent la culture française. Ainsi, certains d'entre eux incarnent la littérature de consentement à la fin de leur formation tandis que d'autres prônent celle de contestation du système colonial.

Les précurseurs de cette idéologie à l'image d'Aimé Césaire, de Léopold Sédar Senghor, de Léon Gontran Damas entre autres évoquent les dissimulations de la colonisation. Cette dernière est fondamentalement basée sous prétexte de civiliser l'homme noir car pour le Blanc, le Noir est par essence un être sans civilisation voire sans histoire.

Dès lors, Aimé Césaire et ses compagnons prônent la libération de l'homme noir dans leurs différentes productions littéraires et artistiques. Comme le mentionne Albert Camus : « tout artiste aujourd'hui est embarqué dans la galère de son temps [...]. Nous sommes en pleine mer. L'artiste comme les autres, doit ramer à son tour, sans mourir s'il le peut, c'est-à-dire en continuant de vivre et de créer »¹. C'est dans cette lancée que Camus ajoute : « l'exigence de la révolte à dire vrai est en partie une exigence esthétique ». Ils ont pour ambition primordiale de dénoncer les méfaits de la

¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, p. 320.

colonisation. De ce fait, leurs œuvres restent ancrées dans la critique acerbe des injustices dues à l'esclavage et à la colonisation.

La poésie est un genre littéraire où la dénonciation de l'entreprise coloniale trouve son sens premier car le poète doit être avant tout le porte-parole de son peuple. Le recueil poétique faisant l'objet de notre corpus, celui de *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire en est un exemple illustratif par le biais de l'emploi des différentes figures de style. L'auteur y dénonce également l'asservissement qui conduit le peuple noir vers un mystère inégalable dont le Blanc colonisateur est le grand responsable. Au-delà de la dénonciation de l'impérialisme colonial, le poète chante l'éloge de l'Afrique et du monde noir.

Notre étude tourne autour d'une réflexion portant sur l'analyse des procédés d'écriture dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Le choix porté sur le poème d'Aimé Césaire s'explique pour le fait que nous contribuons à l'analyse d'un genre littéraire plus particulièrement à celle de la poésie africaine d'expression française. Néanmoins, nous savons d'emblée qu'une telle étude ne serait facile car le poème de Césaire est hermétique, difficile à comprendre.

L'autre aspect expliquant le choix de notre sujet est la façon particulière dont Césaire utilise la langue française dans son poème à l'aide de ces différentes figures de style. Celles-ci justifient sa bonne maîtrise de cette langue et l'originalité de son poème. Comme le souligne André Breton qui l'a préfacé (1947) en ces termes : « et c'est un Noir qui manie la langue française comme il n'est pas aujourd'hui un Blanc pour la manier »².

En égard de toutes ces considérations, nous allons répondre à la question ci-dessous comme fil conducteur de notre travail. Il s'agit de se demander comment ces procédés d'écriture témoignent non seulement la dénonciation de l'esclavage et de la colonisation, mais aussi la revalorisation des valeurs culturelles et civilisationnelles de l'Afrique ?

Pour mieux élucider cette problématique, nous jugeons nécessaire de poser un certain nombre de questions : quels regards devons-nous porter sur la manière d'écrire de Césaire ? Dans quelles mesures pouvons-nous concevoir que le texte de Césaire est hermétique ? Quels rapports entretiennent la stylistique et la littérature pour le cas du poète ? Ces techniques d'écriture ne reflètent-elles pas la densité de la thématique de Césaire ? Comment ces figures extraites du poème convergent-elles vers une ambition de promouvoir la liberté de l'homme ?

S'atteler à l'élucidation de cette problématique, nous mènera à poser les hypothèses selon lesquelles : la principale serait de démontrer que ces procédés d'écriture jouent un rôle déterminant dans le combat pour la libération de l'homme. C'est ce qui pousse le poète à

² Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présences Africaines, 1983, p. 80.

s'exprimer librement tant dans la production littéraire ; liberté dans l'art de création que dans l'expression de ses idéologies. Sur ce, nous constatons que la façon d'écrire de Césaire est originale.

À côté de cette hypothèse principale, d'autres hypothèses secondaires sont également élaborées. Il s'agit de montrer que le poème de Césaire est original. De ce fait, il est difficile de l'aborder car le poète y crée son propre lexique. L'œuvre littéraire est un objet d'étude de la stylistique. La stylistique est l'étude des particularités d'écriture d'un texte. Le style renvoie à la façon dont le texte est produit. Ces techniques d'écriture témoignent la richesse de la thématique du *Cahier* et permettent de mieux analyser le poème. L'ensemble de ces procédés d'écriture vont dans le sens de critiquer sévèrement le projet de l'occident.

Notre perspective d'approche s'inscrit dans le cadre de l'analyse syntaxico-sémantique et stylistique nous permettra de mieux interpréter les propos de Césaire à partir des procédés d'écriture qu'il emploie. Dans ce sillage, il est question d'analyser les procédés syntaxiques et stylistiques en rapport avec notre étude par une approche de la stylistique telle que la rhétorique.

Ainsi, compte tenu du fait que toute production scientifique nécessite l'élaboration d'un plan, celui de notre mémoire s'établira comme suit :

Nous structurerons notre travail de recherche en deux parties essentielles. Chaque partie est composée de deux chapitres. Dans la partie théorique, nous étudierons des procédés lexicaux et sémantiques des figures de style. Elle est constituée de deux chapitres. Le premier chapitre étudiera l'élucidation conceptuelle tandis que le second chapitre sera réservé à l'élaboration de quelques éléments essentiels de la stylistique. Sur ce, nous allons nous appuyer sur quelques notions fondamentales de cette discipline que sont : la figure et le style, la figure de rhétorique, le signifiant et le signifié, la connotation et la dénotation.

Dans la seconde partie, nous analyserons les procédés syntaxiques et les figures de style. Celle-ci est également divisée en deux chapitres. Le premier traitera les procédés syntaxiques en prenant en compte les procédés discursifs, argumentatifs, énonciatifs et pragmatiques. Dans le deuxième et dernier chapitre de cette partie, nous analyserons les figures de style qui sont également en rapport avec notre problématique. Il s'agit des figures de construction, des figures de pensée et des figures de sens ou tropes.

**PREMIÈRE PARTIE : PROCÉDÉS
LEXICAUX ET SÉMANTIQUES
DES FIGURES DE STYLE**

Toute étude de texte exige à interroger le fond, c'est-à-dire son contenu, mais également la forme, autrement dit le style de l'auteur et son contexte de production. Si le texte littéraire véhicule un message adressé au lecteur à l'écrit ou à l'auditoire à l'oral, la façon de faire est souvent propre à son auteur. Cette méthode dans l'art de convaincre met en œuvre le style de l'auteur à travers le vocabulaire, la grammaire et les figures de style employées. Elle a une visée esthétique sur le discours du point de vue formel, alors que du point de vue thématique, elle permet au poète de renforcer davantage la pertinence de ses idées pour mieux séduire le lecteur.

Une bonne analyse stylistique se fonde sur l'étude du lexique, du vocabulaire, de la syntaxe, de la sémantique, des figures de style, etc., en conciliant sa dimension thématique et formelle. Ainsi, une approche méthodique en stylistique nous permettra de nous interroger sur l'esthétique, sur la poétique et sur les effets de sens qui caractérisent le texte littéraire. C'est ce qui facilite le discernement de sa structure permettant de dégager son intérêt particulier.

Pour mieux appréhender cette notion de stylistique, il est intéressant d'analyser ces techniques d'écriture. Dans le premier chapitre, notre réflexion se fondera sur deux centres d'intérêt : du point de vue diachronique qui consiste à étudier les figures de style depuis leur genèse mais aussi du point de vue synchronique qui renvoie à l'étude des figures de style dans une époque précise. Dans le second chapitre qui clôt cette partie, nous réfléchissons sur quelques éléments essentiels de la stylistique : la figure et le style, la figure de rhétorique, le signifiant et le signifié, la connotation et la dénotation. Il est intéressant de convoquer quelques grands théoriciens ayant effectué des études en stylistique.

Chapitre 1 : Élucidation conceptuelle

Dans ce chapitre, nous aborderons l'histoire de la stylistique afin de mieux comprendre le sens de certains concepts clés de cette discipline liée à notre sujet de recherche. Nous sommes obligés d'aviser qu'il est difficile voire impossible de donner une seule définition à la stylistique car chaque penseur a sa propre conception sur ce concept. C'est ce qui nous permet de savoir que la stylistique est un domaine vaste et varié qui mérite d'être étudiée. Dans ce sillage, nous mettrons au jour l'analyse conceptuelle de cette discipline en se focalisant essentiellement sur des différentes périodes remarquables de son histoire. Nous revisiterons également les grands événements qui ont marqué son évolution.

Ainsi, l'étymologie du mot serait intéressant aussi bien qu'observer et analyser quelques définitions proposées par certains spécialistes en stylistique. À cet effet, nous poursuivrons dans le cadre de notre analyse la suivante logique : de la stylistique littéraire à la stylistique de la langue, de la rhétorique grecque à la rhétorique latine, de la renaissance aux temps modernes.

1.1 Du point de vue diachronique

La négro-rennaissance aux États-Unis (1918-1928) est un mouvement littéraire dont le père fondateur est le Dr. William Edouard Burghardt Du Bois. Elle regroupait de jeunes intellectuels nègres entre autres Cuntee Cullen, John Toomer, Langston Hughes, Richard Wright, Ralph Ellison, etc. C'est le premier cri de revendication de l'affranchissement total du Nègre.

Ce mouvement est anglophone et la plupart de ses écrits avaient été traduits en français exerçant une influence déterminante sur la littérature négro-africaine d'expression française. Ces intellectuels noirs ont été charmés par *Âmes noires* du Dr. Du Bois et *Banjo* de Claude Mac Kay en France et en Amérique vers les années (1930) qui coïncident avec la naissance des mouvements de revendication du domaine proprement français.

Le terme « stylistique » vient du latin *stilus* qui, dans l'Antiquité, désignait le pinçon de fer ou d'os servant à écrire sur la cire. C'est ce qui explique l'origine du mot stylo qui renvoie à l'écritoire, c'est-à-dire l'instrument d'écriture et fait que le style désigne la manière d'écrire. Ce terme s'inscrit dans un contexte d'emploi varié, signifie en particulier l'art de convaincre. Ce dernier est l'objet d'étude d'une discipline singulière dénommée « la rhétorique ».

Par ailleurs, cette rhétorique est liée à la stylistique. Ces deux phénomènes linguistiques entretiennent dans ce sens un rapport de dépendance. Il est noté que l'appartenance commune crée ici l'idée de complémentarité.

L'idée de l'origine de la stylistique n'est pas à éradiquer. Il faut l'évoquer en faisant appel aux deux ouvrages : *La Rhétorique* et *La Politique* d'Aristote, l'un des grands initiateurs de cette discipline. Ceci donne à la stylistique un objet d'étude qui est celui des particularités d'écriture d'un texte. Cette discipline ayant un rapport avec la stylistique, Aristote retrace son origine. Allant :

Au début du V^{ème} siècle, avant Jésus Christ, deux tyrans de Sicile, Gelon et Hieron, exproprièrent et déportèrent les habitants de l'île afin d'y installer leurs mercenaires. Lorsqu'un mouvement démocratique les renverse, il fallut réparer tous les préjudices et de nombreux procès furent intentés pour récupérer les terres. Les procès se déroulent [...] devant des jurys. Pour les convaincre, un art naquit, art de la démocratie par excellence : la rhétorique. Les orateurs qui marquèrent cette époque furent Empédocle d'Agrigente, Corax et Tisis, qui brillèrent d'ailleurs à Syracuse comme à Athènes³.

La stylistique est polysémique. Elle serait définie alors comme l'ensemble des éléments mis à notre disposition par la linguistique pour de mieux analyser un texte littéraire. Son principal but est de produire des commentaires stylistiques, de faire une lecture structurée du texte en se focalisant essentiellement sur des indices textuels ou des déictiques.

Par ailleurs, il existe plusieurs tentatives de définitions en stylistique. En effet, Anne Marie conçoit la stylistique comme : « une description linguistique du fonctionnement des textes littéraires »⁴. Selon Howard la stylistique est : « l'application des formules linguistiques à l'analyse des œuvres littéraires ». Ces deux conceptions nous amènent à trouver la liaison qui existe entre la stylistique et la littérature.

Ainsi, ces auteurs soutiennent la thèse selon laquelle la littérature est l'objet d'étude de la stylistique. Cette dernière fait appel à des connaissances littéraires et linguistiques. De ce fait, le stylisticien se sert des outils linguistiques et grammaticaux en l'occurrence les figures de style, les classes grammaticales, etc. afin d'analyser et d'interpréter un texte.

Pour toutes les grandes tendances de la linguistique, il existe quelques dissemblances dans l'analyse conceptuelle de la stylistique. Celles-ci sont souvent considérées comme des antagonistes. Nous pouvons les résumer en deux grandes tendances à savoir : la stylistique littéraire et la stylistique de la langue. C'est le cas de René Weller qui montre que la première se penche sur les particularités d'écriture d'un auteur quant à la seconde, elle s'intéresse plutôt à la langue, à l'état et aux faits de langue. Par conséquent, la stylistique prend en charge les études littéraires et celles linguistiques.

³ Jean-Jacques Robrieux, *Rhétorique et Argumentation*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} Edition, 2000, p. 17.

⁴ <https://www.researchgate.net> Date de consultation, le 05 mars 2022.

1.1.1 La stylistique littéraire

La stylistique littéraire est généralement définie en opposition avec celle de la langue. D'après Georges Molinié : « la stylistique est une discipline universitaire et une théorie qui se porte sur les faits de style, elle contribue à la philologie pour les attributions des textes et vise à caractériser la marque particulière d'une manière d'écrire singulière et originale comme le style d'un auteur et elle est surtout une branche de l'analyse du discours »⁵.

De même, Molinié estime que l'objet de la stylistique est la littérature, le discours littéraire, et non pas, paradoxalement, le style comme le laisse entendre la morphologie du mot. C'est dans ce mouvement qu'il affirme : « l'objet majeur et éminent de la stylistique c'est le caractère spécifique de la littérarité du discours, de la praxis langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature »⁶.

De ce point de vue, la stylistique littéraire met en œuvre le style d'un auteur. Elle a été explicitée par Léo Spitzer qui s'est appuyé notamment sur la méthode inducto-déductive. Cette dernière consiste à faire de constants va-et-vient entre le détail linguistique et le texte envisagé pour voir effectivement ce qui confère au texte son unité et sa singularité. Ceci permet d'entrevoir le style utilisé.

Dès lors, la stylistique littéraire peut être définie comme l'écart que l'auteur prend par rapport aux normes littéraires. La stylistique littéraire donne plus de liberté à l'énonciateur. Elle s'intéresse aux critères de production propres à celui-ci. Ainsi, la mise en exergue de la littéralité d'un texte dans le domaine de la stylistique fait appel aux outils linguistiques.

1.1.2 La stylistique de la langue

Charles Bally est une figure symbolique et l'un des grands théoriciens de la stylistique linguistique. Dans *Traité de stylistique française*, il s'intéresse à la stylistique linguistique ou stylistique de la langue et souligne :

La stylistique « étudie la valeur affective des faits du langage organisé et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue. Dès lors, La stylistique peut être en principe, générale, collective ou individuelle, mais l'étude présente ne peut se fonder que sur le langage d'un groupe social organisé, elle doit commencer par la langue maternelle et le langage parler. [...] La stylistique peut en principe s'attacher à l'étude d'une langue morte ou d'un état de langage qui n'existe plus mais en aucun cas, elle ne peut être une science historique, la cause en est que les faits de langage n'ont pas d'expression que dans la relation réciproque et simultanée qui existe entre eux »⁷.

⁵ Georges Molinié, *La stylistique in dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002, pp. 571-572.

⁶ Georges Molinié, *La stylistique*, Paris, Quadriga/ PUF, 1989, p. 2.

⁷ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, 1951, Paris, 3^{ème} Édition, p. 11.

Charles Bally oriente sa recherche vers l'étude des moyens expressifs dont dispose une langue et des marques de l'affectivité que les usagers de cette langue partagent en commun. Il exclut dans la stylistique tout ce qui renvoie à la littéralité.

En plus, la stylistique s'intéresse aux moyens d'expression d'une langue. Cette dernière emploie des procédés généraux rendant agréable de par la parole les phénomènes du monde extérieur aussi bien que les idées, les sentiments. C'est une discipline qui étudie dans une langue donnée les rapports qui existent entre l'expression et ce dont nous exprimons ; elle cherche à détourner les lois de fonctionnement d'une langue pour arriver au sommet de son expressivité.

La stylistique dont traite Bally est une discipline exclusivement linguiste qui n'a pas de rapport direct avec l'étude du « style » des écrivains. Ceci tient du fait que la « stylistique » avait été définie vers (1870) par un grand philosophe allemand Wilhelm Wackernagel comme l'étude des procédés d'expressions propres à une communauté linguistique. Ainsi, malgré une introduction au titre prometteur ; « Définition de la stylistique », les premiers paragraphes du premier *Traité de stylistique française* abordent la nature du langage que Bally définit comme : « un système de moyen d'expression, c'est-à-dire un système de symboles vocaux destinés à communiquer ou simplement à manifester ce qui se passe en nous, nos pensées »⁸.

L'écrivain genevois définit la stylistique comme une discipline linguistique permettant de communiquer les sentiments : « la stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité »⁹.

Aussi, il s'agit pour Bally d'étudier les procédés dont dispose un locuteur pour exprimer ses affects en prenant en compte l'interaction dans l'analyse linguistique.

Selon lui :

La tâche de la linguistique consiste à savoir quels sont les types d'expressions qui, dans une période donnée, servent à rendre efficace les mouvements de la pensée et du sentiment des sujets parlants, et à étudier les effets produits spontanément chez les sujets entendant par l'emploi de ces types¹⁰.

En fin de compte, Charles Bally nous fait savoir que la stylistique est une discipline linguistique qui dépasse largement l'étude directe des « styles » des écrivains. D'ailleurs, il tient à établir une ligne de démarcation entre la stylistique et le style. C'est pour cela qu'il affirme :

tout autre chose est d'étudier le style d'un écrivain ou la parole d'un orateur.
(...) On a dit que le « style c'est l'homme » et cette vérité, que nous ne

⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰ *Ibidem.*,

contestons pas, pourrait faire croire qu'en étudiant le style de Balzac, par exemple, on étudie la stylistique individuelle de Balzac : ce serait une grossière erreur. Il y a un fossé infranchissable entre l'emploi du langage par un individu dans les circonstances générales et communes imposées à tout un groupe linguistique, et l'emploi qu'en fait un poète, un romancier, un orateur¹¹.

Ainsi, la stylistique trouve sa source dans la rhétorique et dans la linguistique. Elle a des origines lointaines. Dès lors, la rhétorique ancienne avait déjà instauré un dispositif d'analyse des spécificités du langage d'un écrivain, notamment les figures de style.

1.1.3 La rhétorique grecque et la rhétorique latine

Platon est le premier à faire l'usage des chiffres de la parole. Il intègre le discours permettant de clarifier ses pensées, d'exprimer ses idées, de communiquer dans une approche « herméneutique » et « obstétricale ». Dès lors, il distingue deux arts essentiels en rhétorique : « la rhétorique sophistique » qui consiste à prononcer n'importe quel discours. Il vise également la vraisemblance et s'inscrit dans l'illusion de la « rhétorique philosophique ». Cette dernière est pour lui la vraie rhétorique car elle se fonde sur des vérités. C'est dans cette optique qu'il déclare : « la première celle des sophistes, est celle qui persuade n'importe qui de n'importe quoi au mépris de toute honnêteté intellectuelle. La seconde qui signifie formation de l'esprit, est une rhétorique philosophique ayant pour méthode la dialectique et pour but la recherche de la vérité »¹².

Pour lui, la rhétorique est un art utile, elle est : « la faculté de découvrir par l'intelligence ce qui, dans chaque cas, peut être propre à persuader. Aucune technique ni aucune autre science n'a cette fonction. Elle est bien la faculté de découvrir par l'esprit ce qui, sur toute donnée, peut persuader »¹³. C'est-à-dire, la rhétorique est un art de parler dont la spécificité est la persuasion mais également l'usage de cette intelligence dans le but de convaincre autrui.

De plus, la rhétorique est une argumentation par l'entremise des notions communes et d'éléments de preuves rationnelles. Elle a pour but de faire admettre des idées pertinentes avec des arguments convaincants et des exemples illustratifs. Selon Aristote, le principal but de la rhétorique est de communiquer des idées en dépit des différences de langage. Cette rhétorique vise essentiellement le sens des propos. À cet effet, il distingue trois genres rhétoriques : « le délibératif » qui s'intéresse directement au politique, « le judiciaire » qui s'adresse au juge visant l'accusation ou la défense ; et « le démonstratif » qui fait l'éloge ou le blâme d'une personne.

Ainsi,

¹¹ *Ibidem.*,

¹² *Ibid.*, p. 9.

¹³ Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 8^{ème} Edition, 1992, p. 9.

Il s'est développé au fil du temps, une évolution dans l'emploi du mot. Cette évolution correspond en fait à un centrage sur l'un des moyens de la rhétorique fondamentale. Ce moyen qui est exposé en détail dans *La poétique* d'Aristote, est constitué par l'arsenal des figures de rhétorique. Les figures telles qu'elles sont expliquées en long et en large dans ce livre, sont un ornement du discours, un des outils qui favorisent la séduction¹⁴.

Les figures de style donnent beaucoup plus de valeur, d'expressivité, d'embellissement et d'élévation au discours. Elles sont également employées pour véhiculer aisément une pensée, une idée perplexe. Les figures les plus répandues dans les traités post-latins sont : les figures de pensée, les figures de mot sans oublier celles de dicton, de construction et les tropes.

Aristote dans sa *Poétique*¹⁵, rappelle l'effet des figures de style sur le récepteur à travers trois types de persuasions. Ces dernières sont socialement construites autour d'un effet logique et émotionnel. Les termes d'un langage relevés d'assaisonnement agissant sur le rythme, la mélodie, la prosodie, etc. sont définis et perçus par les figures majeures jouant sur la modulation des mots.

Lorsque Senghor disait : « c'est dans le domaine du rythme que la construction nègre a été la plus importante, la plus incontesté, [...] Nous avons vu tout au long de cette étude, que le Nègre, était un être rythmique¹⁶ ». C'était pour mettre l'accent sur l'aspect rythmique du Nègre. Ce dernier s'identifie à travers le rythme qui constitue donc la fonction première de l'image.

De plus, l'homme noir exprime ses pensées non seulement par l'image mais également par le rythme. Pour Senghor, ce qui caractérise l'homme noir est son attitude rythmique. Le rythme est fondamentalement l'une des caractéristiques du style négro-africain. Ainsi, le natif de Joal en fait un élément incontournable dans l'art négro-africain.

En poésie, le rythme renvoie à l'organisation accentuelle et prosodique dans le vers ou le verset. Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, le rythme prédomine à côté des figures, des tons et des sonorités. C'est ce qui traduit la vitalité expressive dans le poème de Césaire. Le rythme est fréquent dans la construction des vers comme dans le nombre et la représentation des accents toniques.

Dans la rhétorique latine, certains orateurs romains définissent alors une nouvelle forme de rhétorique qui constitue un complément et un enrichissement du domaine d'où l'expérience pratique. Cicéron est considéré comme l'un des plus grands auteurs latins classiques tant par son style que par la hauteur morale de ses visions qu'il met en exergue dans ses différentes

¹⁴ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵ Aristote, *Poétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1^{ère} Edition, 1999.

¹⁶ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I Négritude et humanisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, p. 37.

productions. C'est la raison pour laquelle il est le père de « la fondation de l'invention ». Cette dernière renvoie à la richesse de ses idées ainsi que la pertinence de ses arguments.

Il a donné une suite de préceptes à la première étape de l'élaboration du discours, « l'inventio » ou recherche d'éléments et d'arguments pour chacune des parties du plan type d'un discours. Il le divise en trois grandes parties : « narratio, peratio, confirmatio ». Chacune de ces parties s'explique par la mise en œuvre de chiffres spécifiques liées à l'utilisation des arguments et des preuves. Cela constitue un support, un éventail de capacités détenues pour celui qui produit un discours y compris : « l'élocutio » qui correspond au choix des mots et la mobilisation des figures de style.

Cicéron soutient qu'« ils deviennent un instrument conscient utilisé par l'émetteur, afin de provoquer un effet sur le récepteur »¹⁷. Dans *Rhétorique Herennius*, l'auteur s'intéresse à la rhétorique et crée une méthode de formation du discours par l'emploi des différentes figures de style. Il soutient que : « Tous les styles de langage, le style, élevé, moyen, sont tout simplement embellis par des figures de style qui seront discutés avec parcimonie, ils améliorent le discours comme le ferait les couleurs. Placé trop nombreux, ils surchargent »¹⁸.

Les figures de style donnent plus d'attraction et plus d'ornement au discours. Ainsi, il distingue deux types de figures : les figures de mot et les figures de pensée que les Romains appelaient « les tropes » (en référence à la définition large est de « tourner » le mot d'une certaine manière, à imposer une image et une souche à l'époque). Il distingue une série de chiffres qu'il appelle précisément « allant de portrait à la litote » en gardant l'acquisition de ce nom dans les classifications modernes : (l'hyperbole, la personnification, la comparaison, etc.)

Un autre grand rhéteur de la période romaine est Quintilien. Dans son ouvrage intitulé *Oratoire Institution*, (V, 10,22), il se nourrit de réflexions médiévales et de la Renaissance, ce qui le pousse à noter : « la rhétorique est la science de bien parler, ce qui détermine sa nature et son objet »¹⁹. Il distingue « figurae sententiarum » et « figurae verborum » qui signifient respectivement « figure de pensée » et « figure de style ». Ceci donne au mot une figure assise et sa rhétorique. Quintilien différencie deux types de chiffres. Premièrement, l'auteur cite : « le chiffre est une forme particulière de discours, qui est l'étymologie du chiffre et le trope »²⁰. Deuxièmement, dans un sens strict, il lui permet de modifier les chiffres poétiques de la parole. En effet, pour Quintilien : « un chiffre induit un écart par rapport à une norme de discours, un

¹⁷ <https://litterature.savoir.fr/figure-de-rhetorique> Date de consultation, le 05 mars 2022.

¹⁸ *Ibidem.*,

¹⁹ George Molinié, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ <https://litterature.savoir.fr/figure-de-rhetorique> Date de consultation, le 05 mars 2022.

traitement non-conventionnel »²¹. Il écarte alors les bases du style et pense que « le chiffre de la parole est une perspective réfléchie et esthétique adoptée par l'émetteur, la valeur de la signification en d'autres mots »²².

1.2 Du point de vue synchronique

Il s'agit d'analyser l'évolution de la stylistique dans un moment précis de son histoire. D'après Pierre Giraud, « [...] si le style est lié au tempérament, au caractère, à la condition sociale, à la vision de l'homme comme cela est généralement reconnu, il est clair que la science du style doit se fonder sur une étude rationnelle de ces relations »²³. En effet, le texte qu'il soit littéraire ou non, ne se produit pas de façon ex nihilo, c'est-à-dire sans rien. Cependant, dès que l'écrivain prend sa plume, c'est pour défendre une cause car il est appelé à faire entendre au monde entier son cri de cœur.

Le poète voyant joue également un rôle de garant des valeurs de sa société. Autrement dit, tout écrivain est en rapport avec le milieu dans lequel il vit. Ce cadre de vie lui impose des modèles d'écriture, une façon de penser et d'utiliser les règles grammaticales et langagières qu'il explore et exploite de façon optimale. Ainsi, dans la dynamique d'une analyse objective en se basant sur l'aspect évolutif de cette discipline, nous partirons de la renaissance aux temps modernes.

1.2.1 La renaissance

La Renaissance est une époque qui se matérialise par des études exceptionnelles en rhétorique. Les tropes et les figures font l'objet d'une nouvelle science : la philologie. À cette époque, les auteurs de la Pléiade utilisent des figures de style telles que la personnification, l'anaphore, etc.

L'assonance et l'allitération sont des figures purement poétiques. Elles sont employées dans le sens d'enrichir la langue exaltée par Joachim Du Bellay (1549). Dans la même logique, l'édit de Villers-Cotterêts impose l'usage de la langue française comme langue nationale dans tous les actes administratifs. Les Pléiades préconisent la formation d'une langue nationale qui est le français dans une souplesse et une richesse. Cependant, certains poètes continueront à enrichir cette langue, parfois à l'excès, de néologismes et de nouvelles images, brisant les stéréotypes de cette époque.

Par ailleurs, les écrivains de la Pléiade se sont basés sur la notion d'inspiration dans les mots d'Horace et préconisent la notion d'« innutrition » expression de leur invention qui se

²¹ *Ibidem.*,

²² *Ibidem.*,

²³ Pierre Giraud, *La stylistique. (Que sais-je)*, Paris, P. E. F. ? P. 114.

définit comme une sorte d'assimilation des mots et des images des anciens mais également l'adaptation à la langue du poète. C'est ce qu'évoque Père Bernard Lamy (1675) dans un débat sur l'ordre naturel des mots et leurs relations à la logique formelle. Dès lors, les figures de style constituent le langage particulier de la passion.

Durant la période médiévale, de nombreux traités et de manuels de rhétorique tentent de proposer une classification des ornements du discours. Chesneau César Dumarsais dans son *Traité des Tropes*²⁴ explique le style figuratif en montrant comment ce style est commun dans les écrits et dans la conversation. Ainsi, il décrit l'utilisation de tropes dans le discours, ses commentaires à l'appui des exemples. Il appelle un type particulier de la figure « trope » qui change le sens des mots ou des expressions dans la phrase.

Le chiffre est bien littéralement, en conformité avec son étymologie et la forme extérieure d'un body. Il définit le « Trope » comme : « (un concept non encore différencié de celle de la figure du discours) comme « des figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification, qui n'est pas forcément la signification propre de ce mot ».²⁵

Toutefois, Dumarsais reste dans l'aspect sémantique et entrevoit rarement le mécanisme de la langue à l'œuvre dans la figure du discours. Cependant, sa contribution réside sur le fait qu'il a montré l'universalité de ces chiffres, tout type de production écrite ou orale par l'usage des figures de style. Il n'y a rien de si naturel, si ordinaire et si commun que les chiffres dont évoque Dumarsais dans la langue des hommes. Pour lui, la langue commande les pensées.

Pierre Fontanier²⁶ est l'un des grands théoriciens des figures de style avec ses deux ouvrages référentiels. En (1821), il a publié *Le Manuel classique pour l'étude des Tropes* qui est adopté comme manuel dans les écoles publiques en classe de troisième autrement appelée classe de rhétorique.

Puis en (1968) dans *Les Figures du Discours*, l'auteur regroupe les figures de style en sept grands ensembles. Il réduit les « Tropes » en trois figures : la métonymie, la synecdoque et la métaphore, mais son intérêt d'étude se trouve dans le fait qu'il était en mesure de proposer des définitions précises des chiffres déjà enregistrés (et il comprend 82 chiffres).

Son système de classification est le premier qui se base sur des opérations systématiques et logiques comme la cause, le résultat, le conteneur, la possession, mais aussi le sentiment et

²⁴ Chesneau César Dumarsais, *Des tropes ou différence de sens dans lesquels on peut prendre un mot dans une même langue*, Paris, 1730.

²⁵ Père Bernard Lamy, *Rhétorique ou art de parler*, Paris, chez André Pralard, 1675.

²⁶ Rédacteur du commentaire célèbre des tropes, 1818.

l'effet que le chiffre a suscité chez le récepteur. Fontanier avance une véritable théorie des tropes qui contribue aux classifications modernes comme des structuralistes tels que Gérard Genette.

Thomas De Quincey fait référence à une théorie moderne des figures de style. Pour lui, le style est « l'incarnation de la pensée et son esprit tend vers la philosophie phénoménologique nettement naissante ». Néanmoins, De Quincey n'a proprement pas rappelé le système de classification. Il ouvre plutôt la porte au monde des figures de style considérées par ces tropes comme l'étude des actes de pensée qui découle du style : « parfois, les images ne sont ni les vêtements simples d'une pensée étrangère ni susceptibles d'être détachées de la pensée même, mais elles constituent le facteur qui renforce l'esprit, car il ajoute à autre chose en lui donnant cette pensée une existence troisième et distincte »²⁷.

Les figures confèrent plus de vivacité à l'expression et assignent plus de sens à la pensée. Pour lui, le chiffre renvoie à « un esprit en mouvement ». Organiciste d'une grande partie de l'art d'écrire, De Quincey ne considère que les chiffres de la parole par exemple l'allusion donne accès à la jonction (du terme, Horace indiquant le rapport entre les phrases) des auteurs sur leur esprit individuel, leurs visions du cosmos.

Proche du Structuralisme, de nouveaux concepts sur les « Tropes » sont inventés par Paul Ricœur. Ces concepts préfigurent la recherche moderne de la prémisse qu'ils ont de leur aménagement et leur disposition dans la phrase qui détermine leur fonction et de motiver leurs effets rhétoriques.

Le vingtième siècle est une période dans l'histoire qui coïncide avec la découverte de ces figures. Selon Bernard Dupriez, cette découverte se fait en deux grandes étapes. En France la première étape tend vers un renouveau, tandis que la deuxième étape est la publication du *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* d'Henri Morier qui classe ces propositions les plus complètes. Celui-ci est professeur d'histoire de la langue française à l'université de Genève et fondateur du centre Poésie. Il fait de son dictionnaire une œuvre majeure de Pierre Fontanier. Son objectif principal est de réinventer la rhétorique dans un aspect plus technique. Cette innovation est illuminée par les découvertes et les progrès en langue moderne. Il déterre les chiffres manquants et tente de définir chaque processus.

Le surréalisme est un mouvement littéraire et artistique défini et théorisé par le poète français André Breton en (1924) qui se caractérise par une réinterprétation moderne et poétique des figures de style. Celle-ci se base sur le principe par lequel la raison ne peut pas tout

²⁷« Littérature Réseau, les figures de rhétorique », article écrit le 15 novembre 2011, <http://litterature.savoir.fr/figure-de-rhetorique>. Date de consultation, le 27 janvier 2022.

expliquer. Dans cette dynamique, la langue est à retravailler. Les surréalistes utilisent souvent des figures d'analogie et des tropes coupées de toutes référence sémantiques conventionnelles. Ils jouent avec les sons et les orthographes des mots pour bâtir de nouveaux types de textes repris par le deuxième mouvement innovant dans ce domaine : l'Oulipo. Ce dernier renvoie à l'expérience de laboratoire de langue.

Avec Roland Barthes, ce courant littéraire conduit à formaliser une politique (une réflexion construite sur l'écriture créative) portant sur le contexte. La parole apparaît, le néologisme crée les articulations du discours de la mise en œuvre dans une explication et la subjectivité de l'auteur.

Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *Les Figures* (volumes III, éditions Le Seuil, 1972) étudie l'assemblage de dispositifs stylistiques dans des grandes collections textuelles et dans l'isolement résultant de grandes tendances des genres.

En ce qui concerne la contribution de Barthes, elle réside principalement dans un seul critère de classification que la tenue d'une double transformation. Il découvre deux principaux types de figures : le métabolisme qui consiste à remplacer un signifiant par un autre. C'est une figure que nous trouvons dans les jeux de mots comme dans la métaphore et la métonymie. La parataxe quant à elle est la modification de la relation entre les signes tels que l'anaphore, l'ellipse et l'anacoluthie. Il donne une définition linguistique aux figures de parole : « la figure de style est définie comme une opération qui, à partir d'une proposition simple, change certains éléments de cette proposition »²⁸.

De ce fait, cette vision de la figure du discours est relative à la transformation mécaniste et structurelle qui tourne autour de deux dimensions : la nature de la relation (la lecture du contenu, le signifié) et la nature de l'opération (en jouant sur la forme du signifiant). De là, Barthes décrit deux plans nécessaires à l'effet de style : les opérations englobant des figures de rhétorique, des figures de diction et de construction de l'ancienne rhétorique, mais en mettant en œuvre quatre transformations de base : l'ajout, la suppression, la substitution, l'échange et les relations : l'identité, la différence, la similitude et l'opposition.

1.2.2 Les temps modernes

C'est une époque qui se caractérise par une variété d'approches et d'une préoccupation dans la classification opérationnelle de ces chiffres. Elle exige de reprendre les figures de rhétorique dans des domaines autres que la parole ou la littérature. Ce renouvellement est activé par la population de dictionnaires avec l'accès à l'inventaire rhétorique.

²⁸ *Ibidem.*,

Georges Molinié a développé une méthodologie identique à celle d'Henri Morier. Cette façon de faire laisse voir une dissemblance entre ces chiffres : la microstructure et la macrostructure. Dans ce sens, Molinié subdivise ces figures en deux catégories essentielles :

celles dont l'existence apparaît manifestement et matériellement, comme dans cette phrase « ce matin, dans le métro, un mammoth signifie/gros monsieur/ou /une grosse dame/ », on appelle ce genre de figures des figures microstructurales. Et celles dont l'existence n'est ni manifestement ni matériellement isolable, comme dans la phrase : Cette fille est vraiment très belle, qui selon le contexte, peut signifier / cette fille est vraiment très belle/ ou cette fille est vraiment très moche/, on appelle ce second genre des figures macrostructurales²⁹.

Selon Molinié, les figures macrostructurales dépassent dans une large mesure les limites de la phrase et leurs interprétations exigent de faire recours à son contexte d'emploi. Elles se fondent uniquement sur le signifié. Tandis que les figures microstructurales sont celles qui mettent l'accent sur la sonorité, sur l'agencement des mots et sur le sens des mots à l'occurrence les tropes.

Les moyens d'expression sont multiples et divers. Cependant, l'écrivain a la liberté de choisir certains éléments de la langue plutôt que d'autres pour réussir à bâtir librement son texte. Cette liberté de production est remarquable dans la poésie en prose. Contrairement à la poésie classique versifiée, la poésie en prose ne prend souvent pas en compte les règles de la versification.

Ce choix personnel témoigne toute la pertinence de la stylistique. Selon Charles Bally, « la stylistique est fondée sur l'idée que la langue offre, non pas un, mais plusieurs moyens d'exprimer une idée, et que le choix d'un de ces modes d'expression correspond à un ton, une expressivité une intention particuliers »³⁰. De façon très laconique, nous pouvons concevoir que la stylistique est une branche de la linguistique ayant pour objet d'étude les différents moyens d'expression du discours notamment le discours littéraire. C'est pour cela qu'Anne Château-Sancier et Catherine Fromilhague soulignent :

les critiques récentes obligent en effet à nuancer l'idée d'une définition unique et monolithique de l'énoncé littéraire comme porteur d'un sens, et répondant à une intention d'auteur ; c'est dans ce cadre que la stylistique a été comprise comme l'étude des moyens que choisit l'auteur dans la langue pour rendre son projet efficient³¹.

²⁹ Georges Molinié, *op. cit.*, p. 153.

³⁰ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Genève et Paris, Librairie Georges et CIE, 1951, p. 11.

³¹ Anne Château-Sancier et Catherine Fromilhague, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod 1^{ère} Edition, Bordas, 1991, p. 2.

Comme les études antérieures l'ont bien démontrée, si le style occupe une place de choix dans la production littéraire, c'est parce que le stylisticien y vise le beau. Ce dernier est lié non seulement aux effets esthétiques mais aussi aux effets de sens. C'est ce qui fait de la stylistique une discipline à double dimension. Elle a une vocation littéraire et linguistique.

En tant qu'étude des particularités d'écriture d'un texte littéraire, la stylistique trouve ses origines au sein de la rhétorique et de la linguistique. Elle a un passé lointain qui se justifie du fait que la rhétorique ancienne avait déjà instauré un dispositif d'analyse et des spécificités du langage d'un écrivain notamment les figures de style.

Chapitre2 : Quelques éléments essentiels de la stylistique

Il semble bien que les difficultés que posent aujourd'hui la stylistique à se définir sur le plan théorique pour être appliquée en pratique deviennent de plus en plus fréquentes. Dans ce chapitre, nous analyserons des concepts indispensables pour une meilleure compréhension de cette discipline tant complexe.

2.1 Le style et la figure

Du latin *Stilus*, le style désigne à sa genèse la tige végétale, le poinçon et par extension, le stylet qui servait à écrire sur des tablettes antiques. Ce terme a été rapproché du grec *stylos*, désignant par la suite la colonne ou le pilier, et le *i* a ainsi été remplacé par un *y*. Ce qui signifie dans l'antiquité l'ancêtre du stylo renvoyant par métonymie à la manière d'écrire, expression dans laquelle on trouve l'étymologie de « manière », *manus*, relatif au mouvement que la main fait à l'écrit. De ce fait, Pierre Fontanier l'a défini comme : « l'art de peindre la raison par tous les moyens que peut fournir une langue ». En d'autres termes, le style est à la fois un fait de langue et une aptitude chez l'écrivain de faire le bon usage de son esprit critique pour bien analyser une idée, l'interpréter et en tirer une conclusion.

Au moyen âge et à l'époque classique, le mot garde toute cette acception et s'étend au domaine de la praxis en désignant une manière personnelle d'agir. Le terme glisse vers une acception plus intime lorsque Buffon déclare devant l'Académie française en (1753) : « Le style est l'homme même »³². Le style renvoie dans ce cas à la manière de présenter l'homme par le biais de l'écriture et sa capacité de s'y retrouver.

Pierre Guiraud nous fait savoir : « [...] si le style est lié au tempérament, au caractère, à la condition sociale, à la vision de l'homme comme cela est généralement reconnu, il est clair que la science du style doit se fonder sur une étude rationnelle de ces relations »³³. En effet, tout écrivain appartient à une société. Cette dernière s'impose à lui, des circonstances grammaticales et langagières qu'il explore et exploite de manière optimale. Autrement dit, l'écriture est un moyen pour défendre une cause. Il s'agit d'étudier dans ce chapitre les procédés d'écriture permettant de mettre en exergue le style de Césaire.

De même, l'histoire nous a enseigné que depuis son existence sur terre, l'homme en tant qu'être bio-culturel s'est toujours attaché à l'écriture. Cependant, les premiers hommes font recours à la tradition orale pour marquer leur existence. Cette forme de connaissance s'est fondamentalement basée sur la capacité qu'a l'homme de se souvenir de ces événements passés.

³² Georges Molinié, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 8^{ème} Édition, 1992, p. 303.

³³ Pierre Guiraud, *La stylistique, Que sais-je*, Paris : PUF, p. 114.

Après avoir révélé les insuffisances de cette tradition orale à un moment donné de l'histoire, une autre forme de connaissance est évoquée : c'est la tradition écrite. Celle-là est la plus précise et la plus complète. Ces hommes ont commencé maintenant à écrire sur des pierres, de l'argile, etc., afin de fixer leur passé. Ainsi, ils donnent un sens à leur existence en laissant des repères pour les générations futures.

Nous découvrirons à travers la plume de Charles Bally, de Léo Spitzer et des grands stylisticiens du XX^{ème} siècle l'idée selon laquelle, le style est une manière d'« être au monde ». En littérature, le style désigne la manière dont l'écriture prend forme, celle dont le texte est composé à travers les moyens d'expression. Cette façon d'écrire symbolise donc l'œuvre littéraire.

Nous retrouvons dans le style non seulement un savoir-faire mais également une conception particulière de l'écrivain du monde. Dès lors, il n'y aurait pas un seul style, mais plusieurs styles sont à la disposition de l'énonciateur. C'est ce que révèle la citation de Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé* quand il évoque : « [...] le style , pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision »³⁴.

Le mot style peut signifier « façonner, modeler ». Une figure de style est une façon particulière chez le linguiste d'embellir son discours pour mieux réussir à transmettre son message.

C'est ce qui fait dire à Chaim Perelman (1958) :

pour qu'il y ait figure, il faut que l'on se trouve devant une façon de parler qui n'est pas ordinaire, et dont la forme est discernable par une structure particulière. C'est ainsi que la répétition constituera une figure, dans la mesure où elle n'est pas requise par le fait que notre interlocuteur ne nous a pas entendu, l'interrogation sera une figure quand elle est purement oratoire, car l'orateur connaît la réponse à la question³⁵.

Contrairement à l'homme ordinaire qui utilise la langue dans sa simple dimension de surface et dit les choses de façon purement naturelle, le stylisticien se sert plutôt des outils linguistiques et grammaticaux en l'occurrence les figures de style pour produire son texte. Dans ce sens, il fait de la langue une représentation visuelle en disant les choses autrement avec plus d'intensité d'où la notion d'image dans certains manuels de grammaire.

De ce fait, la synonymie explique ce travail du linguiste. On entend par synonyme deux ou plusieurs mots qui ont approximativement le même sens. Ces mots peuvent se substituer sans trahir le sens de la phrase. Ainsi, comme le forgeron travaille le fer, le stylisticien aussi a

³⁴ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1990

³⁵ Chaim Perelman, Olbrechts Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique, Traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 3^{ème} Édition, 1958, p. 229.

le don d'orner son discours. Il se sert des outils grammaticaux d'une langue dont l'unité minimale est le mot qui donne plus d'expressivités à ses propos.

Comme nous l'entendons, la figure donne au discours son sens particulier. Elle vise le beau relatif au style. Ce dernier renvoie à l'art de bien dire les choses afin d'émouvoir le lecteur qui, à son tour, par l'émotion esthétique a le goût de la lecture. Cette façon de faire explique clairement la liberté dans la production littéraire qui correspond à la manière dont le poète exprime ses idées.

Christelle Reggiani nous fait savoir en ces termes que « les figures constituent le moyen essentiel de l'ornementation du style. Cela ne signifie pas que leur fonction est seulement décorative : elles participent, au contraire, à l'élaboration d'une forme efficace, et contribuent donc à faire du discours une arme dans le débat oratoire »³⁶. Il poursuit sa réflexion en ajoutant : « le style relève de l'élocution, dans la mesure où il faut choisir des mots et les organiser entre eux »³⁷. En se basant sur son origine ainsi que la définition de Molinié, nous pouvons retenir que le « style » renvoie à la façon d'écrire car l'écrivain est censé à partir d'une multitude de mots qui lui revient à l'esprit de faire le tri, c'est-à-dire de choisir ceux qui lui conviennent le plus et qui donnent plus de valeur à ses propos. Il prend en compte la cohérence de son texte. Donc, le style a pour but de mieux séduire le lecteur à travers la forme du texte qui est au service du fond.

Quant à Léo Spitzer, il conçoit que le style est : « la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue »³⁸. Autrement dit, le style est à la fois un fait de langue et un aspect critique qui permet d'extérioriser une opinion de façon implicite ou explicite. Marouzeau renchérit cette idée en affirmant que le style est : « l'attitude que prend l'usager écrivant ou parlant, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit »³⁹. Tous ces deux penseurs soutiennent l'idée selon laquelle, le style renvoie à la manière dont nous utilisons les outils grammaticaux d'une langue dans l'élaboration d'une idée.

Le discours demande également une bonne maîtrise de la grammaire. Elle joue le rôle de garant d'une langue à travers son emploi correct. En ce sens, la syntaxe, la sémantique, la morphologie occupent une place non négligeable dans la production d'un discours.

En outre, la syntaxe étudie l'ordre des mots et le rapport que ces mots entretiennent dans l'axe syntagmatique de la phrase tandis que la sémantique vise plutôt le sens des mots dans la

³⁶ Christelle Reggiani, *Initiation à la rhétorique*, Paris cedex, Hachette, 2021, pp. 41-42.

³⁷ *Ibidem.*,

³⁸ Léo Spitzer, 1948, cité par *Lexikon der romanistischen Linguistik*, Band, V,1. P. 158.

³⁹ Jules Marouzeau, *Introduction au Traité de Stylistique Latine*, 1935, p. 14.

phrase. La morphologie quant à elle s'intéresse à la formation des mots. Toutes ces disciplines se complètent pour donner sens à ce concept.

2.2 La figure de rhétorique et la figure de style

La rhétorique est l'art de bien composer des mots, c'est une technique de production et d'argumentation. Ainsi, Georges Molinié soutient que la rhétorique est vouée aux techniques de la persuasion. Elle vise à penser ou à faire penser, à voir ou à faire voir aux gens ce qu'ils ne pensaient pas spontanément ou ne voyaient pas, à leur faire décider ou juger ce qu'ils n'ont pas imaginé de décider ou de juger, à leur faire même désirer ce qu'ils ne pensaient même pas désirer. Dans ce cas de figure, nous retrouvons cette science au centre de la linguistique, de la logique et de l'argumentation. Argumenter pour convaincre, instruire pour agir, toucher pour séduire, voici les grands ressorts des techniques de manipulation.

Une partie de la rhétorique concerne le choix des mots et leur arrangement dans la phrase, une autre est la gestion d'un ensemble de moyens d'expression, une autre la régulation du jugement de goût à propos des normes esthétiques. En d'autres termes, la rhétorique cherche à démontrer comment l'écrivain parvient à attirer l'attention de son lecteur à travers les positions qui sont susceptibles de paraître raisonnables ces derniers. Comme le souligne le dictionnaire Le Robert, Poche 2015 : la rhétorique est une « technique de la mise en œuvre des moyens d'expression (par la composition, les figures) pour persuader »⁴⁰.

La rhétorique comme la pragmatique s'inscrivent toutes les deux dans une perspective de persuasion car elles ajustent un public très déterminé. Les notions « figures de rhétorique » et « figures de style » sont généralement utilisées dans la même dynamique, mais certains écrivains en l'occurrence Jean-Jacques Robrieux soulignent quelques dissemblances entre-elles. Selon Robrieux, les figures de rhétorique sont des éléments qui jouent « un rôle persuasif » contrairement aux figures de style qui ont une visée « poétique, humoristique, lexicale ».

De même, l'Académie française donne l'élément qui sépare les figures de rhétorique visant la persuasion des figures ayant une vocation ornementale dans le discours. Autrement dit, le rhétoricien cherche à convaincre, alors que le stylisticien vise plus le beau. Chaim Perelman et Olbrechts Tyteca révèlent aussi cette distinction entre les figures de rhétorique et les figures de style.

Ils assertent :

nous considérons une figure comme argumentative, si entraînant un changement de perspective [...], si par contre un discours n'entraîne pas

⁴⁰ Le Robert, Poche, 2015.

l'adhésion de l'auteur à cette forme argumentative, la figure sera perçue comme ornement, comme figure de style. Elle pourra susciter l'admiration, mais sur le plan esthétique, ou comme témoignage de l'originalité de l'auteur⁴¹.

Ils montrent que ces figures ne sont pas intégrées dans une rhétorique conçue comme l'art de persuader. Elles cessent d'être des figures de rhétorique et deviennent aussitôt un décor concernant le discours. En d'autres termes, nous parlons de figures de rhétorique quand elles visent la persuasion, c'est-à-dire, quand les figures ont pour but de séduire entraînant l'adhésion du locuteur.

Alors, elles sont considérées comme figure de style quand elles suscitent l'admiration. Elles deviennent décor ou ornement lorsqu'elles confirment la spécificité de l'énonciateur. Cette distinction s'explique par le fait qu'à l'origine, dans la rhétorique, la figure de style était l'une des composantes de l'élocution et une partie de la rhétorique qui s'attache au style et à l'ornement du discours. L'élocution renvoie au choix des mots, mais aussi la composition des phrases.

Ces figures sont celles qui découlent du sens de l'énoncé. Selon Quintilien, ces figures ont une visée persuasive et argumentative ce qui fait qu'elles doivent être examinées au sein d'une catégorie plus vaste et plus complète que celle des figures de style. En un mot, elles donnent à l'énoncé une signification particulière.

2.3 Le signifiant et le signifié

En linguistique, il faut connaître certains concepts pour comprendre la formation des mots et les différentes structures phrastiques lors de la communication. Ces concepts facilitent la compréhension entre les humains. Nous distinguons dans le domaine de la linguistique le signifiant qui est un aspect sonore, c'est-à-dire la partie phonique et abstraite du signe. En d'autres termes, le signifiant représente le mot lui-même ou cet ensemble de signes linguistiques (phonétiques et morphèmes) que nous utilisons pour communiquer.

C'est un outil indispensable du langage que nous utilisons à l'oral ou à l'écrit pour référencier une idée, un concept, afin que le destinataire la comprenne alors que le signifié est la forme physique ou concrète du mot. Il représente l'ensemble des éléments constitutifs d'une langue. Il faut d'abord comprendre la petite nuance qui existe entre le signifiant et le signifié. Certains penseurs comme Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau mettent l'accent sur la notion d'écart. Ils le définissent ainsi : « le signifiant est en quelque sorte le contenant, c'est-à-dire le mot pris sur un plan purement phonétique et visuel ».

⁴¹ Chaim Prelman et Olbrechts Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique, Traité de l'Argumentation*, Paris, PUF, 1976, p. 229.

Le signifié,

est la forme matérielle et concrète d'un mot. Elle est double : phonique, le signifiant est la retranscription des lettres typographiques sur le blanc de la page qui compose un mot. [...] l'auteur crée des jeux reposant sur le rapprochement des signifiants qui provoquent des évocations musicales, qui élaborent une rythmique, qui dévoilent une affinité sémantique⁴².

En linguistique, le signifiant et le signifié entretiennent des rapports au niveau du concept de signe linguistique développé par Ferdinand de Saussure et à sa suite par l'école structuraliste. Le signifiant désigne la représentation mentale de la forme et de l'aspect mental du signe tandis que le signifié renvoie à la représentation mentale du concept associé au signe.

Axelle Beth et Elsa Marpeau déclarent : « le signifiant est en quelque sorte le contenant, c'est-à-dire le mot pris sur un plan purement phonétique et visuel »⁴³. En ce qui concerne le signifié, ils soulignent : « le signifié (ou référent) correspond au contenu c'est-à-dire à l'objet, ou à l'idée véhiculée par un mot donné »⁴⁴. À l'écrit, le signifiant est l'orthographe du mot alors que le signifié est ce à quoi le mot renvoie à l'esprit.

De plus, à l'oral, le signifié donne au mot son sens premier, c'est-à-dire l'idée. Dans ce cas, deux individus peuvent dialoguer sans se focaliser à l'orthographe de certains mots qu'ils prononcent. Enfin, si le signifié est du conceptuel, il est tout à fait normal qu'il puisse être mis en rapport avec la réalité référentielle, et que la structuration lexicale paraisse d'une certaine façon transposer la structuration objective des objets désignés.

2.4 La connotation et la dénotation

Pour mieux comprendre la signification d'un mot, il faut à nouveau faire recours aux deux éléments essentiels : la connotation et la dénotation. « La dénotation concerne le signifié, autrement dit ce à quoi, très concrètement, fait référence le mot »⁴⁵. La connotation est, quant à elle, la partie « subjective » : « c'est l'imagerie que véhicule ce mot »⁴⁶.

On appelle dénotation ou sens dénoté d'un mot son sens premier, objectif, celui que l'on retrouve dans les dictionnaires. C'est celui que les linguistes préfèrent. Comme l'affirme Claude Peyrouet : « la construction originale d'une phrase ou d'un paragraphe, le choix des mots justes est évocateur, l'emploi des moyens rhétoriques [...] font surgir de multiples connotations caractéristiques du style d'un auteur »⁴⁷. Il va plus loin en affirmant : « le texte connotatif

⁴² Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Armand Colin, 2008, pp. 33-34.

⁴³ Axelle Beth et Elsa Marpeau, *Figures de style*, Paris, Librio, 2005, p. 6.

⁴⁴ *Ibidem.*,

⁴⁵ *Ibidem.*,

⁴⁶ *Ibidem.*,

⁴⁷ Claude Peyrouet, *Style et Rhétorique*, Paris, Edition Nathan, 1994, p. 12.

mobilise le lecteur. En effet, il ne peut se contenter d'un sens dénoté. Au-delà, il découvre et décode les connotations dont le texte et l'auteur sont porteur »⁴⁸. L'originalité dans l'écriture nécessite également un choix personnel des mots, des paragraphes qui vont ensemble avec les procédés discursifs qui sont employés dans le texte. Par conséquent, c'est ce que reflète le style de l'auteur.

Par contre, nous appelons connotation ou le sens connoté d'un mot son sens second, affectif ou suggéré, variable selon les groupes d'individus. C'est le contexte dans lequel le mot est employé. Dans cette perspective, le dictionnaire *Larousse* l'a défini comme : « Ensemble de significations secondes provoquées par l'utilisation d'un matériau linguistique particulier et qui viennent s'ajouter au sens conceptuel, fondamental et stable, qui constitue la dénotation »⁴⁹. Dès lors, pour mieux saisir le message poétique de Césaire dans son *Cahier*, nous ne contentons pas uniquement au sens connoté des mots mais, nous nous intéresserons plutôt au sens dénoté de ces mots.

Ainsi, la réflexion menée sur ces concepts nous a permis de comprendre cette notion de stylistique. Ce qu'il faut entendre par connotation n'est pas une chose facile. Ces deux notions entretiennent des rapports conflictuels en logique et en linguistique. Ainsi, certains linguistes et logiciens ont noté dans cette opposition des significations différentes. Catherine Kerbrat-Orecchioni résume en ces termes le point de vue des linguistes :

Nous appellerons « dénotatif », dit-elle, le sens qui intervient dans le mécanisme référentiel, c'est-à-dire l'ensemble des informations que véhicule une unité linguistique et qui lui permettent d'entrer en relation avec un objet extralinguistique, au cours des processus onomasiologique (dénomination) et sémasiologique (extraction du sens et identification du référent). Toutes les informations subsidiaires seront dites connotatives.⁵⁰

Toutefois, il n'est pas question de concevoir que la connotation relève seulement du signifié comme l'a démontré Catherine Kerbrat-Orecchioni : « les connotations stylistiques » et « les connotations énonciatives ». Nous évoquons également de connotations à propos de toutes les valeurs associées d'une façon à l'autre à telle particularité du signifiant ou du signifié. Dès lors, ces associations peuvent être relevées d'une certaine affinité combinatoire comme le montre l'adjectif dominical, qui « connote (même dans une expression comme « l'édition dominicale du Progrès ») : les rites ecclésiastiques du dimanche ». Elle exige sur une relation référentielle ou elle fait allusion à un énoncé antérieur, comme nous le constatons dans le domaine de la publicité.

⁴⁸ *Ibidem.*,

⁴⁹ <https://www.Larousse.fr> Date de consultation, le 27 janvier 2022.

⁵⁰ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 15

Nous venons d'étudier dans cette première partie les procédés lexicaux et sémantiques des figures de style. Elle nous permet d'avoir un aperçu global sur la notion de stylistique. Elle s'articule autour de deux chapitres : élucidation conceptuelle et quelques éléments essentiels de la stylistique. Nous allons entamer la seconde partie de notre mémoire. Elle aussi est essentielle et comprend deux chapitres qui étudierons respectivement les procédés syntaxiques et les figures de style.

DEUXIÈME PARTIE : PROCÉDÉS SYNTAXIQUES ET FIGURES DE STYLE

La deuxième partie de notre mémoire est essentiellement analytique. C'est le lieu où nous ferons une analyse judicieuse des procédés syntaxiques et des figures de style dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Ce poème est publié pour la première fois en (1939) dans la Revue Volonté, réédité à trois reprises dans la maison d'édition Présence Africaine en (1947), (1956), (1983).

Pour orienter l'attention du lecteur, nous précisons que notre analyse s'inscrira sur la dernière édition du *Cahier*. Dans cette logique, nous montrerons comment la première œuvre poétique de Césaire est riche du point de vue thématique et formel. L'étude de la forme en rapport avec le fond constitue un élément incontournable pour une meilleure compréhension du message poétique de Césaire.

Dès lors, nous évoquerons les procédés stylistiques. Ces techniques d'écriture nous aideront à mieux analyser la thématique de Césaire dans son poème. Ils sont généralement classés par de grands théoriciens en trois catégories de figures. Ces deux chapitres sont au cœur d'une étude syntaxique et des figures de style justifiant leur place centrale dans le corps du texte.

Chapitre1 : Les procédés syntaxiques

Du grec *syntaxis* qui veut dire « mise en ordre, disposition, assemblage », la syntaxe étudie l'ordre et la relation des mots dans l'axe syntagmatique de la phrase. Autrement dit, c'est une branche de la linguistique qui étudie la façon dont ces mots se combinent pour construire une phrase ou un énoncé. Le fonctionnement et l'importance de la syntaxe dans la construction phrastique font de cette discipline un élément indispensable dans la linguistique en général et la stylistique en particulier. Ainsi, nous analyserons dans ce chapitre les procédés syntaxiques extraits du poème faisant l'objet de notre corpus, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

1.1 Les procédés discursifs

La langue est un élément essentiel dans le poème versifié car c'est l'outil de base avec lequel le poète crée son style alors que dans le poème en prose, la langue est avant tout au service de l'idée, du raisonnement qui passe par une rhétorique du langage. À cet effet, *Cahier d'un retour au pays natal* est un poème en prose dans lequel Césaire utilise des néologismes. Cette vocation d'infléchir le français est visible dans le poème car le poète y emploie son propre lexique. Cette liberté d'expression est relative à la liberté du poète ainsi que sa mission de libérateur. Certains mots sont employés sans respecter leur nature grammaticale ni leur fonction grammaticale. Pour montrer le charme de cette langue, la poésie en prose permet de ne pas se figer aux principes de la morphosyntaxe mais ceux de la sémantique. On constate que les mots sont employés différemment de la logique syntaxique. C'est ce que nous retrouvons dans ses propos :

Cette foule qui ne sait pas faire foule, cette foule, on s'en rend compte, si parfaitement seule sous ce soleil, à la façon dont une femme, toute on eût cru à sa cadence lyrique, interpelle brusquement une pluie hypothétique et lui intime l'ordre de ne pas tomber ; ou à un signe rapide de croix sans mobile visible ; à l'animalité subitement grave d'une paysanne, urinant debout, les jambes écartées, roides⁵¹.

L'utilisation de « toute » rend l'énoncé absurde car le référent exact de « toute » est étranger mais également sa nature grammaticale est floue. Le féminin renvoie au syntagme qui précède le mot tout, à savoir « une femme ». Il pourrait être alors prédéterminant : toute une femme, ou adjectif : une femme toute entier, dans le sens d'une femme entière, ou tout entière. Cependant, la virgule est un signe de ponctuation permettant de marquer une petite pose à l'oral et sépare deux propositions indépendantes juxtaposées. Elle se matérialise par une frontière entre « une femme » et « toute » faisant ce dernier un élément renvoyant au syntagme qui le

⁵¹ Aimé Césaire, *op., cit.*, p. 9.

suit, « on eût cru à sa cadence lyrique ». Ainsi, « toute » est un adjectif équivalant de tout entière, le syntagme « on eût cru » devant ainsi une modalisation parénétique. Si cet usage existe en langue, il n'en reste pas moins quelque peu déroutant à la lecture par le détachement de l'adjectif coordonné à la proposition qui le suit.

De plus, la grande nouveauté qu'Aimé Césaire a apporté à la notion de style et toute sa portée significative dans une période de conflit est exceptionnelle. C'est ce qui explique davantage l'ouverture d'esprit et le caractère contestataire du natif de la Martinique. Il dévoile l'attitude du colonisateur qui avait conduit le peuple noir dans une aliénation.

De même, son style consiste à inventer de nouveaux mots en les donnant d'autres sens, c'est ce qui traduit la transgression des règles grammaticales les plus immuables. Cette façon de faire contrairement à celle que nous trouvons dans la poésie classique attire notre attention.

Il est intéressant de monter qu'Aimé Césaire n'a jamais écrit de romans mais quatre pièces de théâtres, sept recueils de poèmes et un bon nombre d'essais. Le poète a marqué son empreinte en littérature grâce à ses productions multiples et variées à l'image de son *Cahier*. Ce dernier représente un ensemble de messages adressés en faveur de l'homme noir à l'encontre de l'homme blanc. Il constitue en effet une sorte de conscientisation et une critique acerbe au refus de toutes formes de domination exercées par le colonisateur blanc.

Cependant, il évoque la situation de son peuple affligé, martyrisé, malmené, assujetti et croupi sous la domination coloniale. Il énumère des termes axiologiques au sens péjoratif : « le nègre fustigé, coups de fouet légal, le carcan, le jarret coupé, la fleur de lys, fer rouge », etc. (p. 53). Cette énumération traduit la situation maussade dans laquelle son peuple s'est plongé à cause de leur naïveté et leur passivité.

De plus, le poète envisage son projet de retour par l'entremise du verbe de mouvement à l'infinitif « partir » dans : « partir j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien » (p. 61). Ceci marque sa ferveur, sa détermination ferme à l'égard de son peuple du gouffre dans lequel il se retrouve. Ainsi, les syntagmes nominaux : « entêtés désirs, révolution intérieure, orgueil associés » aux phrases affirmatives « le destin m'appelait, j'honore mes laideurs, j'accepte » explicite la prise de conscience du poète de la situation de son peuple. Il manifeste aussi l'ambition qu'il a de conscientiser ses frères et sœurs endormis et enfermés dans le sommeil profond d'avoir accepté cette domination coloniale. Aimé Césaire considère également cette prise de conscience comme un devoir, une mission qui relève de son destin.

De même, cette vocation du poète est mise en exergue par l'emploi de l'adverbe de manière « entièrement » décrivant sa ferme conviction déterminée à reconnaître ses origines. À

cela s'ajoutent ces références déictiques : « j'accepte, j'accepte tout cela » (p. 56) ; « partir, j'arriverais lisse et jeune dans ce pays mien ». (p. 22) Ainsi, Césaire réclame son appartenance à une somme de réalités : « ma négritude, ma race ; mon calcanéum ; mon âme ; ma race et ma présente misère ».

Le poète martiniquais se souvient des épreuves de son passé pour conscientiser son peuple longtemps insinué dans un mystère : « étalé, trébuché de son sens, inerte essoufflé ». C'est tout le sens de ces participes passés employés comme adjectifs qualificatifs.

La prise de conscience du poète, relativement liée à la situation de son peuple est vive et comparable à un éveil brutal matérialisé par l'hyperbole « éclaboussement de ma conscience ». Le poète engagé voudrait conscientiser le Noir face aux injustices causées par le Blanc. Il pousse donc ses frères antillais à se débarrasser de cet état d'inconscient qui les ont conduits vers l'asservissement.

Césaire affirme : « cette foule si étrangement bavarde et muette ». Il oppose les adjectifs qualificatifs « bavardes muettes » précédés de l'adverbe de manière « étrangement » par la conjonction de coordination « et » à valeur d'opposition. Le peuple est bavard et muet. C'est ce qui explique son inertie et son inaction.

Le poète invite également les Noirs à constituer un seul bloc, unir leurs forces ainsi que leurs efforts pour réclamer leur indépendance. C'est ce qui justifie la nomination de certaines villes telles que : « Bordeaux, Nantes, Liverpool, New York et San Francisco » qui représentent les différents lieux où les nègres ont su faire foule. Ils ont manifesté pour la première fois leur révolte. Le poète cite le cas de *Joséphine des Français* qui apparaît dès lors comme une figure emblématique de cette prise de conscience dans la mesure où elle est élevée au-dessus de cette négraille.

1.2 Les procédés argumentatifs

Nous pouvons entendre par l'argumentation un raisonnement qui consiste à défendre une idée. Ce concept est très visible dans beaucoup de domaines de l'art notamment dans la publicité, la presse, la littérature, etc. Cet univers renvoie à un cadre géographique qui reste à désirer, un contexte social malsain qui compromet le bien-être des individus et laisse distinguer toute sorte de maladies et de misères. Un contexte spirituel tout aussi insalubre avec l'isotopie de lâcheté, de mensonge, etc., dont il est habité.

Le début du *Cahier* est également exceptionnel avec des mots renvoyant à la servitude. Ce bloc sombre est de temps en temps percé de petites éclaircies (p.28) : désencastration...

fuite... esquive... libérateur ; (p.34) : « rires, déclarations amoureuses, succulences, bouquets de chants » qui nous montrent que le poète est en train de rêver.

Le dictionnaire, *Le Larousse* définit la servitude comme « un état d'esclave ; une dépendance qui ôte la disposition de soi-même ». Cet état d'esclave ainsi que cette privation de l'être humain à lui-même s'accompagne d'un ensemble de faits allant dans le sens de le réduire à un objet inutile. On doit donc s'en débarrasser. Le sujet, à défaut d'être lui-même, se trouve alors dénaturé, enclin à une série de tortures de tout genre. C'est tout ce phénomène qui renvoie à l'assujettissement. Nous relevons dans le poème quelques isotopies sémantiques relatives à la servitude.

Au bout du petit matin, l'incendie contenu du
morne, comme un sang que l'on a bâillonné au
bord de son éclatement sanguinaire, en quête d'une
ignition qui se dérobe et se méconnaît⁵².

Le *morne* désigne une personne triste ou d'un air maussade. Ce morne est comparé à du sang. Le groupe nominal « un sang » est suivi d'une subordonnée relative déterminative introduite par le pronom relatif « que » qui reprend « sang ». Dans cette proposition subordonnée relative, il est question de s'arrêter sur le participe passé « bâillonné » relatif à l'étouffement, au sens de réduction au silence. Nous comprenons donc que le « morne » est réduit au silence dans l'impossibilité de s'affirmer ou encore de revendiquer son indépendance.

Et ni l'instituteur dans sa classe, ni le prêtre au
catéchisme ne pourront tirer un mot de ce négriillon
Somnolent, malgré leur manière si énergique à tous
deux de tambouriner son crâne tondu, car c'est dans
les marais de la faim que s'est enlisée sa voix
d'inanition [...] ⁵³.

Le verbe « tambouriner » est un verbe du premier groupe, dérivé du substantif tambour qui est un instrument de musique dans la tradition africaine permettant d'informer. Dans le cas précis, le tambourinage dont révèle le texte n'a pas d'incidence sur l'instrument de musique en tant que tel. Il s'agit plutôt d'une expression imagée où la tête du Noir est prise comme un simple objet, objet sur lequel on assène des coups pour l'abrutir davantage. La servitude dont le Noir est victime ici ne se réduit qu'aux services corporels qui lui sont infligés. Elle concerne aussi sa privation de toute sorte de liberté. C'est ce que dévoilent les expressions comme : « Cellule ; barreaux blancs ; geôlier blanc ; qui monte la garde ; prison ».

⁵² Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 11.

⁵³ *Ibidem.*,

Chacune de ces expressions dénote l'état d'un être qui n'a pas de liberté. Ainsi, si le substantif « cellule » renvoie à « cachot » ; barreaux blancs ou barres de fer qui constitue en forme l'enclos ; « geôlier blanc », désigne l'élément de la force de répression qui monte la garde, une question d'éviter au Noir toute tentative de fuite. Tous ces mots et expressions font référence à la vie carcérale du Nègre colonisé. Toutefois, dans l'expression « barreaux blancs », l'adjectif qualificatif épithète postposé « blanc » connote l'innocence du Nègre qui se voit incarcéré. D'autres expressions dévoilent cette idée de servitude. C'est le cas de :

« Qui ne me comprendrait pas ne comprendra
davantage le rugissement du tigre »⁵⁴.

Le « rugissement » nous fait penser au cri du tigre qui est un animal féroce. Le cri du tigre, complément déterminatif du substantif « rugissement » renvoie à la possession est un signe de mauvais augure en Afrique. Il annonce généralement un deuil imminent. Il s'agit donc de montrer que la servitude dont le Nègre est également victime lui conduit à la mort.

Et ce pays cria pendant des siècles que nous
sommes des bêtes brutes ; que les pulsations de
l'humanité s'arrêtent aux portes de la nègrerie ; que
nous sommes un fumier ambulante hideusement
prometteur de cannes tendres et de coton soyeux et
l'on nous marquait un fer rouge et nous dormions
dans nos excréments et l'on nous vendait sur les
places et l'aune de drap anglais et la viande salée
d'Irlande coûtait moins cher que nous, et ce pays
était calme, tranquille, disant que l'esprit de Dieu
était dans ses actes⁵⁵.

La dénonciation des drames causés par l'esclavage est synonyme d'une revendication de l'identité africaine. Cependant, le poète antillais met en exergue les violences physiques et morales que la race noire a subi. La noblesse de ces mots témoigne la grandeur d'une âme blessée, l'indulgence d'un cœur rebelle, sensible aux malheurs des esclaves noirs. Le Nègre ainsi asservi est mal traité, comparé à une bête brute par le colonisateur. L'adjectif qualificatif postposé « brute » à valeur de prédicat montre qu'il n'y a pas la moindre place accordée au Noir dans le cadre du raisonnement.

Dès lors, l'homme noir est traité de barbare par l'homme blanc cause pour laquelle il est comparé à un animal sauvage. Le substantif « fumier » est relatif aux débris, aux détritus animaux et végétaux en dégradation. Il s'agit d'une métaphore désignant le Noir réduit à sa plus

⁵⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 38-39.

simple nature. L'adjectif qualificatif « ambulant », en fonction épithète et postposé traduit de manière objective le caractère mobile du nègre. Cette mobilité tient du fait qu'il est un esclave qu'on transporte d'un lieu connu à un autre inconnu pour être dominé, exploité, colonisé, etc.

De même, le poème montre que pendant la colonisation, l'homme noir était sous la domination de l'homme blanc qui l'exploitait en s'appuyant sur son pouvoir politique, économique, militaire, etc. Cependant, le Noir est incapable de revendiquer sa liberté. C'est ce qui est à l'origine de la misère permanente à laquelle il est victime.

De plus, la notion de misère telle que Césaire l'a évoqué dans son poème témoigne son combat contre le racisme déguisé du colonisateur qui explique les conditions de vie du colonisé. Le cadre de vie ici présenté implique des personnages croupissants sous le poids de la faim, de la souffrance et de la misère. Cette dernière traverse tout le poème et ses éléments illustrent la densité thématique de la misère dans l'œuvre.

Dans cette foule inerte, foule désolée sous le
soleil, ne participant à rien de ce qui s'exprime,
s'affirme, se libère au grand jour de cette terre
sienne ⁵⁶.

Le substantif « foule » est déterminé par le participe passé « désolée » en emploi adjectival. C'est un adjectif qualificatif épithète du nom « foule ». Sur le plan syntaxique, il est postposé avec une valeur autonome et objective. Il traduit dans ce sens un lieu de prédicat implicite. Alors, on dit une personne est désolée lorsqu'elle s'est plongée dans une profonde affection. Le syntagme nominal « foule désolée » renvoie aux personnes affligées qui souffrent de la faim. Cette dernière est apparue comme une substance sensible alors que ce n'est qu'une notion abstraite certes, incarnée par les personnes qui en souffrent et qui deviennent à la fois malheureuses et ridicules.

« [...] une faim lourde et veule,
une faim ensevelie au plus profond de la Faim de
ce morne famélique [...] arlequinades de la misère »⁵⁷.

Le mot « faim » est déterminé par les adjectifs qualificatifs « lourde » et « veule » reliés par la conjonction de coordination « et » à valeur d'addition. Il s'agit d'une faim pénible qui ne procure aucune énergie. Nous avons une figure de personnification de la faim avec le sens de l'adjectif qualificatif « molle » qui le détermine. La faim qui se manifeste comme une substance

⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 12.

sensible alors qu'elle n'est qu'une notion abstraite certes incarnée par les personnes qui en souffrent et qui deviennent à la fois malheureuses et ridicules.

Ce terme « arlequinades » désigne une bouffonnerie d'arlequin. C'est aussi une action burlesque, un écrit ou une composition ridicule. Il y a un tel débordement de la faim que les Antillais perdent de leur faculté intellectuelle au point de ne plus rien produire. Un proverbe hérité par Jean de la Fontaine dans ses Fables est qu'un : « ventre affamé n'a point d'oreilles » Le substantif « arlequinades » est déterminé par le complément du nom « la misère » qui renforce l'idée selon laquelle la faim affaiblit la pensée. Une personne affamée devient comme un morne.

« Au bout du petit matin, le morne au sabot inquiet
et docile- son sang impaludé met en déroute le
soleil de ses pouls surchauffés »⁵⁸.

Le substantif « morne » désigne un être accablant de tristesse. Cet adjectif qualificatif à l'emploi substantival en raison du déterminant c'est-à-dire l'article défini « le » qui le précède et suivi d'épithètes postposées « inquiet » et « docile » coordonnées par la conjonction de coordination « et » au sens d'addition. Cette double caractérisation par l'adjectif qualificatif traduit une attitude ambiguë du substantif *sabot*.

L'inquiétude et la docilité sont des effets symptomatiques dans un état de misère. Cette misère dévoilée est doublée de services corporels pris en charge par le syntagme nominal « endurance à la chicotte ... » (p.38) qui exprime le sort réservé au nègre. La misère accrue du Nègre fait qu'il a peur. Il en arrive à douter de lui-même, du sens de son existence et finit par se retrouver dans le désespoir total à croire que la seule et l'unique raison de son existence est d'obéir au Blanc.

Les conditions dans lesquelles vivaient les Noirs pendant la colonisation ont été sans doute un élément inéluctable, sujet de réflexion et d'analyse dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. En ces termes : « vingtième étage des maisons les plus insolentes » (p. 7), le poète révèle l'hypocrisie du colonisateur blanc. L'adjectif qualificatif en emploi péjoratif « insolentes » montre que le poète condamne ces constructions de luxe des Blancs qui poussent les Antillais à prendre de l'alcool : « Les Antilles dynamitées d'alcool » (p. 8). Il condamne l'indifférence de ces grandes puissances qui défendent l'ignominieuse attitude du colonisateur blanc. Autrement dit, ce sont des complices avec ces colonisateurs. Le début du poème est

⁵⁸ *Ibid.*, p. 10.

choquant avec le rejet brutal de la colonisation et du colonisateur qui l'incarne par injure : « Va-t-en » répété trois fois en position d'anaphore. Césaire met l'accent sur l'indignation par des images fortes, violentes et concrètes.

Il utilise également la métaphore de l'échouage « échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière de cette ville sinistrement échouées » (p. 8) ; le mot « échouées » est répété par le biais du chiasme pour mettre l'accent sur l'échec de ses frères antillais. Dès lors, le poète utilise les ressources de la langue pour extérioriser son indignation.

Dans ce sens, il emploie ici une antimétabole, marquée par la reprise du mot bouche (trois fois) qui contient deux expressions pleines de sens : être la bouche de quelqu'un, c'est parler en son nom ; agir à sa place. En d'autres termes, c'est être délégué par lui pour dire ce qu'il ne peut pas dire ou intervenir en sa faveur.

Alors, avoir la bouche veut dire avoir l'art de parler en emportant l'adhésion et en étant en mesure de convaincre autrui. Cette expression admet une connotation péjorative : avoir la bouche peut signifier également être gueulard, bavard et orgueilleux. Ce n'est pas le sens que Césaire a donné à ce terme, car, il est le porte-étendard du ressentiment de son peuple. C'est une personne agissante qui parle en son nom parce que ce peuple est pour lui anéanti. Ils ressemblent plus à des personnes incapables de prononcer un seul mot.

L'histoire des sociétés négro-africaines est essentiellement relative à la tradition orale. Cette dernière était la première source de transmission du savoir chez les africains. Elle se faisait de bouche à l'oreille, de génération en génération. Dans l'Afrique traditionnelle, les griots étaient de grands historiens car c'est eux qui possédaient l'art oratoire grâce à leur capacité à mémoriser les événements en leurs donnant des repères. Ils savaient le secret des rois. Ils avaient l'art de glorifier le roi et sa troupe pendant les préparatifs pour la reconquête d'un royaume ou la célébration de la victoire après la bataille. Cette science permet également aux griots de les galvaniser en cas de défaite lors des affrontements.

En plus, l'histoire nous a enseigné que dans l'Afrique traditionnelle, le maniement de la langue nécessite une bonne maîtrise des sources de l'oralité. Autrement dit, il est obligatoire d'assimiler les techniques de l'art oratoire pour bien manier la langue. En ces termes, Césaire est l'ambassadeur des sans-voix, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas le pouvoir de parler et se faire entendre leurs malheurs à travers le monde. Le mot bouche est utilisé dans l'exemple ci-dessous avec toute la force de la métonymie.

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui

s'affaissent au cachot du désespoir »⁵⁹.

L'esclavage est une source de motivation d'un bon nombre d'écrivains francophones s'agissant d'une œuvre renvoyant successivement à l'Europe, à l'Afrique et à l'Amérique. Cette question est l'objet des préoccupations de Césaire dans son premier recueil poétique. « Flibuste » renvoie ici à une piraterie maritime. Elle sévissait surtout au 17^{ème} et 18^{ème} siècle. Le poète libérateur l'emploie pour désigner le trafic des esclaves noirs.

Ecoutez le mode blanc
horriblement las de son effort immense
ses articulations rebelles craquer sur les étoiles
dures
ses raideurs d'aciers bleus transperçant la chair mystique
écoute ses victoires prémonitoires trompeter ses défaites
écoute aux alibis grandiose son piètre trébuchement
pitié pour nos vainqueurs omniscients et naïfs⁶⁰ !

Violant au conquérants leurs armes, notre corpus s'inscrit dans une dynamique de contrarier le pouvoir colonial. Il devient politique car le poète se révolte contre toutes sortes d'exploitation faites au Noir. Le natif de la Martinique aime son peuple. Il connaît bien ses droits et ses devoirs comme le souligne Camus dans ses *Essais* : « Sa poésie devient alors politique ».

Ainsi, Césaire a occupé la poste de député à la Martinique. Chaque mot articulé, chaque phrase prononcée, constitue un réquisitoire atroce contre le colonialisme, le grand responsable de l'aliénation politique et culturelle de l'Afrique et de sa diaspora. Dans *Discours sur le colonialisme*, le poète a pour vocation capitale de saper les fondements même de l'impérialisme colonial, retrouver sa liberté d'expression perdue qui faisait aux élites colonisés. Ainsi, il pose l'équation suivante : « colonisation=chosification » avant de dévoiler le véritable projet de la colonisation. En ces termes, il affirme :

On me parle de progrès, de « réalisation », de maladies guéries, de niveau de vie élevé au-dessus d'eux-mêmes. Moi je parle de sociétés vidées d'elles-mêmes, de cultures piétinées, d'institutions minées, de terres confisquées, de religions assassinées, de magnificences artistiques anéanties, d'extraordinaires possibilités supprimées. Je parle d'économies naturelles, harmonieuses et viables, d'économies à la mesure de l'homme indigène désorganisées, de cultures vivrières détruites, de sous-alimentation installée, de développement agricole orienté selon le seul bénéfice de la métropole, de rafles de produits, de rafles de matière premières⁶¹.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁶¹ Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Présence Africaine, Paris, 1956, p. 20.

Tout au long de cet extrait, Césaire montre de façon plus ou moins explicite que la colonisation a des conséquences néfastes sur le développement de l’Afrique. Le discours que les Colons ont tenu à l’égard des Noirs concernant leur projet et ce qu’ils sont en train de faire en réalité sont deux choses diamétralement opposées. C’est donc une fausse promesse qu’ils ont tenue.

Contrairement à l’Occident, l’Europe en particulier, l’Afrique a été complètement vidée durant cette époque. Les Blancs s’en profitent en déstabilisant ce continent afin de puiser toutes les ressources naturelles, c’est-à-dire les matières premières sans lesquelles les pays africains ne pouvaient pas aspirer au développement. C’est pour eux la politique du divisé pour mieux régner. Ils ont commencé d’abord par exploiter ces ressources humaines qui constituent le principal levier du développement en Afrique. Il s’agit pour Césaire, Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor, Alioune Diop parmi tant d’autres d’impliquer au Nègre méprisé, ridiculisé, humilié, dénaturé et torturé le courage de revendiquer sa dignité d’être noir, de le rendre à lui-même.

« Et je te cingle hors-flibuste »⁶².

« Je te livre l’intourist du circuit triangulaire »⁶³.

Le mot « triangulaire » est en position de syntagme nominal « circuit triangulaire » formé du nom « circuit » et de l’adjectif qualificatif épithète « triangulaire », évoque le commerce des esclaves du 18^{ème} siècle. Les bateaux qui les transportaient partaient d’Europe, allaient en Afrique chargés d’esclaves qu’ils débarquaient en Amérique, et revenaient en Europe avec des produits tropicaux (sucre, café, coton, etc.).

De même, le poète antillais emploie le mot « circuit » au sens de l’euphémisme à la place du mot commerce dans une phrase où le syntagme nominal « circuit triangulaire » est lui-même complément du nom « intourist ». Ce dernier mot est d’ailleurs utilisé pour faire référence aux agences qui invitaient les Noirs au tourisme dans l’atlantique. Césaire se souvient des réalités concrètes de l’esclavage et de la colonisation pour remettre en cause la logique occidentale. Dans ce sens, il souligne :

Et vous savez le reste
que 2 et 2 font 5
que la forêt miaule
que l’arbre tire les marrons du feu
que le ciel se lisse la barbe [...] ⁶⁴.

⁶² Aimé Césaire, *Cahier d’un retour au pays natal*, op. cit., p. 55.

⁶³ *Idem.*, p. 64.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 27-28.

Dans cet exemple, la graphie n'est pas faite gratuitement, elle est significative. Nous avons une suite de complétives dont la première est introduite par « Que » commençant par une majuscule. Les autres sont écrits en minuscules, disposés de telle sorte que les subordonnées se présentent par un « que » en position d'anaphore. Le poète remet en cause des formules mathématiques élaborées par l'Académie française, une norme qu'il a généralement admise énonçant que 2 et 2 font 4. L'auteur nous montre ici comment la logique occidentale n'est pas la seule logique valable. C'est une manière de dire que l'occident ne détient pas le monopole de l'intelligence car l'homme noir est capable de penser par lui-même.

Aussi, Césaire refuse d'obéir à des lois ou des principes d'un système dont les règles sont contestables et contestées scientifiquement par « ceux qui n'ont inventé ni la poudre, ni la boussole », c'est-à-dire les Noirs aux yeux des Blancs. Cette affirmation et les effets qu'elles produisent chez le lecteur nous aide à mieux comprendre comment le colonisateur traite le colonisé. Ce dernier n'a pas pour l'homme blanc la faculté intellectuelle pour pouvoir servir la science. Par conséquent, il ne fait qu'utiliser passivement ce que l'occident a déjà produit.

Le racisme est une attitude chez l'homme blanc fondée sur le principe de valoriser sa race au détriment des autres en l'occurrence la race noire. Cette dernière est aux yeux du Blanc symbole de douleurs et de souffrances. Ils avancent le prétexte selon lequel cette race a été maudite par Dieu cause pour laquelle elle n'est bon à rien.

1.3 Les procédés énonciatifs

L'étude du dispositif énonciatif est un élément essentiel dans l'analyse stylistique d'un texte littéraire en raison de sa complexité. Le texte littéraire instaure en effet une situation d'énonciation particulière : celui qui produit le texte, c'est-à-dire l'auteur peut être différent de celui qui parle, et le destinataire auquel il s'adresse peut ne pas être le lecteur. Tout texte est un discours dans la mesure où il suppose s'adresser à un destinataire de façon implicite ou explicite selon son énonciateur.

En se focalisant sur la définition de l'énonciation proposée par Émile Benveniste ainsi que son programme d'étude, nous pouvons noter les non-recouvrements, les mouvements par rapport à la problématique de Charles Bally. Rappelons deux approches de ces concepts chez Benveniste, séparées par quatorze ans mais sans variation significative pour notre présent propos : « il y a énonciation dès que se réalise l'un de ces actes discrets et chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole par un locuteur (1956 : 251). L'énonciation est la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation (1970 : 80) ».

Pour Benveniste, l'énonciation doit être étudiée sous trois aspects fondamentaux : premièrement, la réalisation vocale de la langue. Deuxièmement, la sémantisation de la langue et troisièmement, le cadre formel de la réalisation de l'énonciation. Pour le second point, il évoque une « théorie du fonctionnement de l'esprit » (1970 : 81) et distingue sémantique-sémiotique.

Dans l'élaboration de la structure syntaxique du poème de Césaire, nous analyserons les procédés énonciatifs des figures de style. À la différence de l'énoncé qui est en contexte, la phrase est hors contexte. Cependant, il est question dans ce sous chapitre, d'analyser les types de phrase dominants. Il s'agit d'abord de donner une tentative de définition à la phrase car, il existe une série de définitions phrastiques. Sur le plan typographique, la phrase commence par une lettre majuscule et se termine par un point. Sur le plan grammatical, la phrase est constituée de sujet(s), de verbe(s) et facultativement de complément(s). Elle est souvent définie comme une suite de mots ayant un sens. Ces deux premières définitions de la phrase représentent de grandes limites contrairement à la troisième qui est beaucoup plus complète. Autrement dit, ces deux premières conceptions montrent plus les composantes de la phrase. Cependant, la plupart des phrases dans le *Cahier* sont averbales, c'est-à-dire sans verbe et constituées souvent d'un groupe de mots (parfois un seul mot). Courtes ou longues, elles sont généralement employées de type déclaratif à la forme affirmative ou négative. La longue phrase suivante attire notre attention :

Puis je me tournais vers des paradis pour lui et les siens perdus, plus calme que la face d'une femme qui ment, et là, bercé par les effluves d'une pensée jamais lasse je nourrissais le vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes profondeurs à hauteur inverse du vingtième étage des maisons les plus insolentes et par précaution contre la force putréfiante des ambiances crépusculaires, arpentée nuit et jour d'un sacré soleil vénérien⁶⁵.

Cette longue phrase qui dépasse largement les limites d'une phrase normale se trouve sur la première page du *Cahier*. Elle commence par un mot de liaison « puis » souvent employé pour annoncer une suite d'idées. Nous y trouvons cinq sujets avec le pronom personnel « je ». Ce « je » poétique renvoie au poète lui-même dans la mesure où nous avons un poème. Aimé Césaire prend en charge ses propos.

De même, cette phrase comprend également cinq verbes conjugués au mode indicatif. Les mots sont bien ordonnés suivant leur fonction grammaticale ; et la phrase se termine par un point. Dans cette logique, le poète applique les normes syntaxiques. Il s'agit alors d'une phrase

⁶⁵ Aimé Césaire, *op., cit.* p. 1983, p. 7.

déclarative, affirmative. Les verbes sont conjugués à l'imparfait de l'indicatif à l'exception du dernier qui est au présent de l'indicatif « porte ». Nous rappelons que l'imparfait de l'indicatif exprime généralement une action passée, qui ne se produit pas au moment de l'énonciation mais qui est en train de se produire : « je délaçais », « j'entendais ».

Ainsi, Césaire expose les actions successivement effectuées par lui-même. La citation de ces actes est juxtaposée par des virgules et coordonnées par la conjonction de coordination « et ». C'est l'exemple de « tourterelles, trèfles, la savane, des maisons », etc. La plupart de ces mots sont abstraits et symboliques, prouvant le style codé de Césaire. Les objets sont péjoratifs grâce aux noms ou adjectifs qui les accompagnent.

En effet, dans la phrase déclarative, nous annonçons clairement l'idée exprimée. La phrase complexe à valeur énumérative dénote la certitude et la précipitation du poète. Ce dernier présente la scène. Cette expression contient des substantifs « monstres », « désastre », « fleuve de tourterelles », « trèfles de la savane », etc. Nous pouvons interpréter cette scène d'énonciation comme l'apparition soudaine du mal dans une opportunité, dans le bon moment ou dans un lieu idéal « paradis ». Alors, le poète révèle la réalité qu'il a vécue, son combat spirituel.

Dans le *Cahier*, Césaire utilise également des phrases courtes, parfois en un seul mot ou groupe de mots : « Mon héroïsme, quelle farce ! » (p. 41), « victoire ! » (p. 36), ou verbales comme « c'est moi ! » (p. 63). Par la présence de ces points d'exclamation, elles prouvent les émotions, les sentiments, ou la sensation de l'auteur. Ces propos montrent le sentiment du poète, son « héroïsme ». Il est fier de son courage exceptionnel, ou de son caractère héroïque. Une interjection, ce mot révèle du courage, d'espoir avant la victoire ou de cri d'euphorie lors de la victoire. Quant à la troisième phrase, il s'agit, d'une auto-présentation. Avec la présence du point d'exclamation, nous pouvons remarquer que le poète inspire une vive fierté pour sa personnalité comme s'il répond à une question.

Nous y trouvons aussi des phrases nominales souvent très longues, agrammaticales et désarticulées : « et nos gestes imbéciles et fous pour revivre, l'éclaboussement d'or, des instants favorisés, le cordon ombilical restitué à sa splendeur fragile, le pain, et le vin de la complicité, le pain, le vin, le sang, des épousailles véridiques ».⁶⁶ Cette occurrence est faite sans verbe conjugué. Elle est nominale et énumérative mais la longueur et la reprise de quelques mots la rendent incompréhensible. La conjonction de coordination « et » au début de la phrase devrait être accompagnée au moins d'un verbe conjugué pour être beaucoup plus compréhensible.

⁶⁶ Aimé Césaire, *op., cit.* p. 13.

Cette phrase semble donc incomplète. L'abondance de ce type de phrase rend l'énoncé de Césaire surréaliste. Cette façon de faire nous fait penser à l'expression française d'un Nègre qui se révolte à travers des mots, des phrases nominales souvent désordonnées. Nous avons par exemple : « Cette ville, ma face de boue. » (p. 42), « Des mots ? » (p. 27), « Partir. » (p. 22), « Au bout du petit matin, le morne oublié, oublieux et sauter. » (p. 10), « Ni au conquistador. » (p. 10), « Mon étoile maintenant, le menfenil funèbre. » (p. 42). Ce choix prouve l'individualisme de Césaire dans ses écrits d'où l'originalité dans son style. Ensuite, nous y trouvons des phrases interrogatives : « Bouche de l'ordre ton nom ? » (p. 27), et du type impératif comme « Va-t-en mauvais gris-gris, punaise de moinillons [...] » (p. 07). Il convient de souligner que la phrase interrogative est caractérisée par un ton élevé à l'oral et un point d'interrogation à l'écrit. Seule la ponctuation marquant l'interrogation de l'énoncé est respectée.

Nous voyons aussi que l'interrogation est totale car elle se porte sur toute la phrase et on répond par oui ou non. Par contre, cette expression présente une fausse interrogation dans la mesure où la réponse est incluse dans la question. En mentionnant l'expression « Bouche de l'ordre », le poète qui est contre la politique française fait semblant de le demander.

Contrairement à la phrase déclarative, la phrase impérative ne contient pas de sujet patent. L'expression *Va-t-en* implique l'impératif. Elle vient de l'infinitif « s'en aller », le verbe se conjugue à la deuxième personne du singulier. Il désigne alors une personne proche de l'auteur qui lui est familière. Et la présence de l'adverbe « en », signifiant « de là », définit déjà la mauvaise humeur de celui qui parle. Le sens de l'expression est devenu un renvoi c'est-à-dire, différent de l'ordre « va » tout court, la formule *Va-t-en* suggère l'action de renvoyer quelqu'un sévèrement, c'est une exclusion, un mépris.

Nous trouvons dans le *Cahier* l'amour qu'a le poète de la nature par l'entremise des expressions imagées. Dans son énoncé, Césaire se réfère très souvent aux éléments de la nature. En ce sens, ceux-ci représentent implicitement des messages à découvrir. C'est le cas de : « la plage de songes » (p. 8), pour désigner des songes faites dans une longue durée, un étalage de songe : « les marais de la faim » (p. 11) pour évoquer le territoire négrier où les peuples n'ont pas de nourritures à leur disposition ni du bonheur ancestral ni de paix intérieure : « les fleurs de sang » (p. 8).

De même, le « sang » évoque la douleur intérieure des Noirs colonisés : « les tâches mûres du soleil » (p. 8) qui ressemblent aux couleurs des rayons solaires qui brillent au moment de son couché. Puis dans ces exemples, Césaire évoque le champ lexical de la musique. C'est

une façon de revaloriser la culture africaine. Nous pouvons citer : « chants » (p. 16), « danses » (p. 63), « sons » (p. 16), « voix et rythme » (p. 16), « tam-tams » (p. 44), avec le verbe « chanter » qui se répète, ainsi que le chant (p. 16) « Alleluia / Kyrie eleison... leison... leison, / Christe eleison... leison... leison. » qui montrent que les Africains adorent la musique.

Il est intéressant de se rappeler que le chant occupe une place non négligeable en l'Afrique traditionnelle. Il a une valeur rituelle, mais aussi une fonction amusante. À ce propos, les Africains vivent la musique (chants et danses). Nous trouvons fréquemment des chants dans les contes africains oraux comme écrits. Dans la vie, nous chantons en travaillant, en jouant, aux rites, dans la solitude et dans les lieux de rencontre. Bref, le chant reste toujours présent dans la société africaine faisant partie de leur quotidien.

Ainsi, il est raisonnable que le « chantre de la Négritude » s'intéresse beaucoup à la musique car, il manifeste à travers son œuvre poétique son identité africaine et sa nature nègre. Le verbe occupe une place essentielle dans la phrase verbale. Les trois groupes de verbe sont présents dans le poème : les verbes du premier groupe comme « chanter », dans « Et ce ne sont pas seulement les bouches qui chantent, [...] » (p. 16). Les verbes du deuxième groupe comme : « haïr » dans « Nous vous haïssons [...] » (p. 27). Les verbes du troisième groupe comme « savoir » dans « Et si je ne sais que parler [...] » (p. 22).

Selon leur construction, la plupart des verbes dans le *Cahier* sont attributifs, dits verbes d'état. L'auxiliaire « être » y est fréquemment employé. Il est souvent conjugué au présent ou à l'imparfait de l'indicatif. L'auxiliaire être s'emploie ici pour décrire la principale mission du poète qui consiste à défendre son peuple contre toute sorte d'injustices.

De ce fait, l'auxiliaire être sert à établir une relation entre le sujet et son attribut. Il sert également à définir, à présenter ou à affirmer. Particulièrement un fait ou une idée, « [...] je suis même réveillé » (p. 18). Ici, le substantif « réveillé » joue le rôle d'un participe passé car le verbe réveillé est un verbe transitif. Il doit être employé avec un complément d'objet, et le verbe « se réveiller » est à la forme pronominale car il est précédé du pronom personnel « me ». Alors, le verbe présente l'état du sujet. Dans « [...] la mort est un patyura ombrageux » (p. 26), le verbe définit le sujet.

Dans « Et nous sommes debout... » (p. 57), le verbe affirme la situation de révolte dans lequel se trouve le poète. Et dans « C'était un nègre grand comme un pongo [...] » (p. 40), le verbe décrit le sujet « nègre ». Ceci montre clairement que le *Cahier* est un texte descriptif où le poète relate sa vie réelle et celle du Nègre. Dans son énonciation, il a l'intention de dévoiler

les réalités qu'il a vécues, ses expériences et l'histoire nègre d'une manière plus ou moins implicite.

L'emploi des adjectifs qualificatifs renforce davantage cette question de description. À ces termes, « cette ville sinistrement échouée » (p. 08), « une vieille misère » (p. 08), « les malédictions enchaînées » (p. 39), « la terre où tout est libre et fraternel » (p. 22), etc. Ils ont le but de retracer le sujet évoqué dans la poésie, mais aussi de mieux l'explicitier. Donc, nous pouvons mentionner que la structure syntaxique, constituant l'expression césairienne, fait partie de la poéticité de l'œuvre. Nous remarquons dans cette analyse syntaxique que la constitution de phrase véhicule l'identité nègre. Cette dernière se manifeste par la domination de la structure déclarative et celle nominale. La manière expressive longue et détournée (imagée) ou courte et très directe.

Cette identité se manifeste également par le choix des déictiques : « je » et « moi » (désignant le poète et tous les peuples colonisés) qui témoignent la fierté d'être noir ; le champ lexical de la nature qui prouve l'intimité du Noir avec la nature ; ainsi que la représentation des réalités africaines par l'entremise des verbes et des adjectifs. Nous constatons que le lexique traduit la sensibilité et l'imagination du poète.

En effet, chaque mot mérite une analyse profonde sur les principes de trope. Cela peut avoir une valeur métaphorique afin de découvrir le sens qui répond à l'idée de l'auteur. Comme il est dit dans *Le pouvoir de la poésie* : « La poésie c'est, dans un sens cette métaphore essentielle, une métamorphose ».⁶⁷ La métaphore est considérée comme l'une des figures de rhétorique les plus utilisées dans le *Cahier*. Dans le vocabulaire employé par le poète, nous n'étudierons que les termes principaux en citant quelques exemples.

En prenant en compte le contexte de guerre mondiale auquel le poème a été produit, nous y trouvons des termes agressifs adressés au Blanc colonisateur. Le terme « blanc » est utilisé à trois reprises dans l'œuvre désignant : « le blanc » (p. 25), « le monde blanc » (p. 48), « Les Blancs » (p. 59). Pour le reste, la dénomination du colonisateur s'explique par le choix de vocabulaire dans l'expression. Le poète exprime son sentiment de colère en ces termes : « [...] je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance. » Le verbe « détester » nous éprouve déjà de l'aversion de la part de l'auteur. Le terme « larbins de l'ordre » est familier. Le « larbin » est relatif au domestique (employé de maison), nous évoque le caractère malhonnête du Blanc. C'est-à-dire un « employé de l'ordre », il aime dicter, imposer son pouvoir sur autrui en l'occurrence l'homme noir. Il a détruit tout ce qui appartient

⁶⁷ Michel Cosem, *Le pouvoir de la poésie*, Paris, Édition Casterman, 1978, p. 150.

à cette race. Le poète s'adresse aux Blancs qui ont colonisé son pays, ont privé du Nègre son identité, la dignité, la culture, la morale, l'attitude, etc. C'est ainsi que Césaire rappelle les « hannetons de l'espérance ». Hanneton renvoie à un gros hélicoptère dont la larve est très nuisible. En effet, le caractère nuisant est employé pour désigner le Blanc oppresseur.

1.4 Les procédés pragmatiques

Née au XIX^{ème} siècle aux États-Unis, la pragmatique est une discipline assez récente qui s'est réellement développée après la seconde guerre mondiale. L'étymologie du mot explique tout acte fondé sur le mot grec *pragma* qui signifie « action ». Scientifiquement, la pragmatique est le domaine de la linguistique qui s'intéresse aux propos dont la signification ne peut être comprise qu'en connaissant leur contexte d'emploi. Dans cette logique, Jean-Michel Gouvard la définit ainsi :

Le terme « pragmatique » a pour racine le nom grec *pragma*, qui signifie « action ». De ce nom a été dérivé l'adjectif *pragmatikos*, qui renvoie à tout ce qui est « relatif à l'action ». En français, « pragmatique » fut tout d'abord employé dans le domaine juridique, et c'est dès le Moyen âge, dans l'expression « pragmatique sanction » (*pragmatica sanctio* en latin médiéval), qui désignait un édit visant à régler une affaire importante, en proposant des solutions concrètes et définitives⁶⁸.

Cahier d'un retour au pays natal (1939) s'inscrit dans un contexte du premier conflit mondial. Ce dernier est le plus long et le plus meurtrier que l'humanité a connue dans l'histoire. Aimé Césaire pour se libérer et libérer son peuple met l'accent sur la liberté d'expression. Contrairement aux écrivains qui obéissent aux règles de la poésie classique en produisant des poèmes versifiés, Césaire préfère la poésie en prose. C'est pour lui un moyen très efficace dans l'expression des sentiments les plus profonds. En désobéissant ces normes d'écriture, le poète crée une nouvelle forme d'écriture. L'obligation de se conformer à une méthode d'écriture provenant de l'Occident est selon lui une manière d'accepter l'Esclavage asservissant l'homme noir. À ce titre, Césaire ne partage pas ce même point de vue avec Louis Aragon qui utilise des poèmes classiques telles que l'ode et le sonnet.

Ainsi, le poète antillais transcende les frontières de la poésie classique et faire circuler sa plume dans le monde en laissant entendre sa voix vers d'autres espaces littéraires. Dans cette logique, Césaire mentionne : « Le Cahier est le premier texte où j'ai commencé à me reconnaître : je l'ai écrit comme un anti-poème. Il s'agissait pour moi d'attaquer au niveau de la forme la poésie traditionnelle française, d'en bousculer les structures »⁶⁹. Ceci témoigne de l'agressivité dans la quête de la liberté que nous constatons sous la plume d'Aimé Césaire.

⁶⁸ Jean-Michel Gouvard, *La pragmatique Outil pour l'analyse littéraire*, 1998, Armand Colin, p. 1.

⁶⁹ Georges Ngal, *Aimé Césaire, un homme à la recherche d'une partie*, p. 69.

De plus, l'emploi de ces verbes d'action : « attaquer » et « bousculer » véhicule l'image d'un jeune combattant en activité. Pour dévier les règles de base de cette poésie, Césaire n'écrit pas conformément à une forme de poésie dans la tradition littéraire française. La poésie doit respecter les normes. En ce sens, Jakobson écrit : « Chaque ensemble de normes poétiques, à une époque donnée, comporte des éléments indispensables et distinctifs, sans lesquels l'œuvre ne peut être identifiée comme poétique »⁷⁰. Or, si Aimé veut franchir les limites de la poésie classique, cela ne nous empêche pas de considérer le *Cahier* comme un poème mais en prose. Le natif de la Martinique voudrait dans ce cas de figure apporter des réformes à la poésie mais, il n'a pas réussi à convaincre tout le monde. Apparentée à un « figuier maudit » par Césaire, la poésie classique est relative à la représentation d'une norme étouffante comparable à une sorte de chaîne attachée au cou des esclaves noirs dans les prisons pour éviter toute tentative de fuite.

Dès lors, cette forme d'écriture est capitale et participe à l'appropriation d'une langue propre notamment la déconstruction de la syntaxe. Ainsi, le fait de se révolter contre cette façon de faire se matérialise dans le *Cahier* par la révolte du langage et celle de la poésie classique. Si le poème admet une véritable particularité, c'est parce que Césaire s'intéresse beaucoup à la question de forme même si le fond est riche.

Bref, ce chapitre nous permet de mieux comprendre la structure syntaxique de l'œuvre césairienne. Étant conscient que la langue est le principal moyen de domination de l'entreprise coloniale, Aimé Césaire choisit de la briser pour mettre fin cette pratique. Pour ce faire, il déforme les règles syntaxiques par le biais des procédés discursifs, argumentatifs, énonciatifs et pragmatiques des figures de style.

⁷⁰ Roman Jakobson, *Question de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 18.

Chapitre 2 : Les figures de style

Une figure de style est un procédé d'expression qui se démarque de l'usage ordinaire de la langue et donne une expressivité particulière et un caractère figuré au propos. Un texte comportant des figures de style est plus expressif et vise à émouvoir, séduire et convaincre le lecteur. Nous trouvons des figures de style dans les textes littéraires plus particulièrement dans les textes poétiques. Elles ont donc une double fonction : une fonction d'embellissement et une fonction argumentative.

Pour mieux analyser et interpréter le message poétique de Césaire à travers son *Cahier*, nous faisons recours aux figures de style. Ainsi, le poète, pour attirer l'attention de son lecteur, cherche à rendre son texte plus expressif par l'emploi de différentes catégories de figures. Parmi lesquelles seront étudiées : les figures de construction, les figures de pensée et les figures de sens ou tropes.

2.1 Les figures de construction

Les figures dites de construction sont celles qui mettent en relief l'agencement dans le discours. Ces figures sont basées sur l'organisation, la structure de la phrase mais également sur l'ordre ou le choix des mots. Leurs effets de sens sont multiples et divers parmi lesquels nous citons : accélération, caractérisation plus nominale, raccourci, mise en valeur, insistance, etc. Elles constituent un grand ensemble appelé figures de redondance. Le sens courant du mot redondant connote une abondance superflue dans l'énonciation.

En linguistique moderne, ce terme renvoie à un superflu d'informations. De ce fait, les figures dites redondantes, autrement appelées figures de construction sont relatives à celles de la reprise d'un mot ou d'une expression dans le discours. Parmi ces figures, nous avons : la répétition, l'anaphore, l'épiphore, l'énumération, le pléonasme, le gallicisme, l'anadiplose, l'ellipse, etc.

2.1.1 La répétition

La répétition est l'emploi au moins deux fois le même terme, la même expression à l'intérieur d'un vers, d'un verset, d'une strophe, d'une phrase ou d'un paragraphe. Ces figures sont utilisées non seulement pour embellir le discours mais surtout pour y apporter plus de vivacité. Ainsi définie la répétition peut se présenter sous plusieurs formes et à des aspects différents que nous allons essayer d'élaborer.

Ces figures de répétition nous permettent de faire un certain nombre de remarques, à ressortir des mots ou expressions qui font l'objet de la répétition marquant une forte insistance de l'auteur sur son discours. Nous allons en citer quelques-unes en guise d'exemples : « au bout

du petit matin » (p. 7) est un indicateur de temps qui nous informe sur les circonstances dans lesquelles le poème a été produit.

(TOUSSAINT, TOUSSAINT LOUVERTURE). (p. 25)

La répétition du mot « TOUSSAINT » à l'aide d'une virgule, l'utilisation d'une graphie en majuscule et les parenthèses permet au poète visionnaire de glorifier Toussaint Louverture. De son vrai nom François-Dominique, il fut Général et homme politique franco-haïtien d'origine afro-caribéenne. Il est aussi le héros noir qui dans l'histoire incarne la lutte pour l'indépendance d'Haïti sous la domination occidentale. C'est un appel solennel concernant tout le peuple africain car, Césaire a évoqué le nom du héros. Il invite tous les Noirs à participer dans cette lutte antifranaïaise afin d'être indépendants.

Au bout du petit matin, au-delà de mon père, de
ma mère, la case gerçant d'ampoules, comme un
Pêcher tourmenté de la cloque, et le toit aminci,
rapiécé de morceaux de bidon de pétrole, et ça fait
des marais de rouillure dans la pâte grise sordide
empuantiée de la paille, et quand le vent siffle, ces
disparates font bizarre le bruit, [...] ⁷¹.

L'assonance est la reprise d'une même voyelle accentuée à l'intérieur d'un vers, d'un verset ou d'une strophe dans un poème. L'assonance, dans ce fragment de verset, dévoile un son douloureux qui exprime la douleur que ressent le poète devant cette extrême pauvreté de l'habitat antillais, représenté ici par sa case paternelle, celle où il est passé son enfance. Dans cette occurrence, la voyelle orale « i » apparaît neuf fois ; cette répétition traduit un cri de douleur et le phonème [i] un bruit sonore qui perturbe l'oreille. Contrairement à l'assonance, l'allitération est la répétition d'une même consonne à l'intérieur d'un vers, d'un verset ou d'une strophe dans un poème. Elle est plus fréquente que l'assonance dans le poème de Césaire. Ceci montre que les Antillais souffrent : « [...] une faim ensevelie au plus profond de la faim de ce morne famélique ». (p.12) La consonne « f » produisant le son [f] et accentuée le mot « faim ». Les exemples analysés nous permettent d'affirmer qu'elle correspond à une volonté d'insistance sur une idée ou un fait. Elle vise également à convaincre l'auditoire. Ainsi, l'auteur insiste davantage sur le degré de la famine de ses frères Antillais en vue de les informer des conséquences néfastes que cela peut engendrer. Elle peut donc les conduire à la mort.

2.1.2 L'anaphore

L'anaphore est une figure de style qui consiste à répéter un même mot ou un même syntagme en début de séquence ou de vers. C'est une figure de construction qui permet de

⁷¹ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 18.

structurer le texte autour d'un mot ou d'un groupe de mots mis en œuvre par la répétition. Dans la poésie comme dans la rhétorique, cette figure est capitale. Elle laisse entendre à la fois la puissance du signifiant et du signifié des mots. Bernard Dupriez (2003), dans le *Gradus*, définit l'anaphore comme la « répétition du même mot en tête de phrase ou de membre de phrase »⁷². C'est une définition simple qui laisse entendre la répétition dans l'étymologie même du mot : *anaphoros*, et l'idée de « porter à nouveau ».

L'anaphore fonctionne également avec la répétition, sauf que cette répétition commence un groupe de vers ou de phrases : le même mot ou la même expression se répète au début de chaque phrase ou de chaque paragraphe. Pour Axelle Beth et Elsa Marpeau, « dans l'anaphore, un même mot ou groupe de mots est répété plusieurs fois en début de phrase ou de vers »⁷³. Avant de procéder à l'analyse des occurrences identifiées, il est convenu de souligner que dans le *Cahier*, l'anaphore est employée de manière allongée, démesurée. La répétition anaphorique se porte souvent sur les structures syntaxiques : l'article défini et substantif ; l'article indéfini et l'adjectif subjectif (antéposé) et substantif ; onomatopée et gallicisme comme « c'est...que ». Cette structure syntaxique est évocatrice :

la mort décrit un cercle brillant au-dessus de cet
homme
la mort étoile doucement au-dessus de sa tête
la mort souffle, folle dans la cannaie mûre de ses
bras
la mort galope dans la prison comme un cheval blanc
la mort luit dans l'ombre comme des yeux de chat
la mort hoquette comme l'eau sous les cayes
la mort est un oiseau blessé
la mort décroît
la mort vacille
la mort est un patyura ombrageux
la mort exprime dans une blanche mare de silence⁷⁴.

Dans cette séquence, l'anaphore est mise en exergue par le retour à la ligne du groupe nominal « la mort » qui renvoie à l'obsession angoissante que provoque cette mort. Il s'agit de la mort sous toutes ses formes. Elle crée au début un rythme lent, renforcé par la comparaison relative au paradoxe qui existe entre la mort et le mouvement : « comme un cheval blanc, comme des yeux de chat, comme l'eau sous les Cayes ». Cette figure de style crée un effet de contraste avec les mots : « prison, ombre, blessé ». Nous avons également l'anaphore animalière de la mort dans cette expression « la mort est un oiseau blessé », créant un labyrinthe

⁷² Bernard Dupriez, *Gradus, Les procédés littéraires*, 2003, p. 48.

⁷³ Axelle Beth, Elsa Marpeau, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁴ Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, *op. cit.*, p. 26.

d'images : (« souffle », « galope », « hoquette », « décroît », « vacille », « expire ») qui sont à l'origine d'une progression à l'image de la taille des vers qui se réduit. Cette multitude de visages que revêt la mort, la souffrance des Antillais : « famine, misère, maladies, servitude, assujettissement », etc.

La mort est devenue quelque chose de très fatale, d'inexorable. Aussi le poète, à travers cette répétition anaphorique voudrait attirer l'attention de son peuple qu'il veut libérer afin qu'il se départir de cette fatalité. Examinons à présent le deuxième type de structure syntaxique.

un grand galop de pollen
un grand galop d'un petit train de petites filles
un grand galop de colibris
un grand galop de dagues pour défoncer la poitrine
de la terre⁷⁵.

Dans cette répétition anaphorique faite à quatre reprises du syntagme nominal « un grand galop », l'adjectif qualificatif antéposé subjectif « grand » renvoie à l'écart entre les pattes du cheval en course et donne plus de valeur au nom qu'il qualifie, le substantif « galop » signifie l'allure plus rapide des pattes du cheval. De ce fait, on comprend que le poète, au-delà de l'invitation à une prise de conscience du Noir relativement à sa condition de sous-homme, appelle à l'action.

Il est important de préciser que le poète utilise des phrases averbales qui se joignent à des organisations prises en charge par l'adjectif substantif « grand » décrivant le type de galop. Le complément déterminatif « dagues » renvoie à une épée à lame large et courte. Le poète bouscule ici les ambitions de détente pour une action ou une solidarité. C'est une action agissante qui fera décoller la machine, le train de vie des Antillais ainsi que le révèlent ces onomatopées qui ressortissent à la troisième structure syntaxique.

Voum rooh oh
Voum rooh oh [...]
Voum rooh oh [...]
Voum rooh oh [...]
Voum rooh oh [...]
Voum rooh oh
S'envoler
Voum rooh oh
Pour que revienne le temps de promesse⁷⁶.

Il s'agit ici d'une onomatopée pour imiter le bruit du moteur que l'on démarre à toute allure. Césaire l'emploie sept fois dans son poème pour marquer toute la mesure de la marche,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 30.

de la conquête de la lumière, de la liberté. Cette vive émulation à courir derrière cet idéal qui est l'épanouissement est traduite par la subordonnée circonstancielle de but « pour que revienne le temps de promission ». Le retour à l'état de promission, est l'objectif du poète ; ce qui est à l'origine de l'emploi du substantif virtuel mais dont la réalisation est une obligation pour lui. Il s'agit d'une détermination du poète à faire agir chaque Antillais. C'est encore ce qui explique l'autre répétition anaphorique : le gallicisme.

c'est moi rien que moi qui arrête ma place sur le
dernier train de la dernière vague du dernier
raz-de-marée
c'est moi rien que moi
qui prends langue avec la dernière angoisse
c'est moi oh, rien que moi
qui m'assure au chalumeau
les premières gouttes de lait virginal⁷⁷ !

Dans cet extrait, les gallicismes ont une valeur de mise en relief, une exaltation du moi. Cette exaltation est introduite à chaque fois par le présentatif « c'est » suivi du pronom personnel « moi ». Nous avons là un je qui embraye ; un je en action ; un je qui dénote une prise de conscience individuelle qui se traduit par la prise en charge de l'énonciation. Par l'entremise de cet emploi du « je » individuel, le poète interpelle aussi chaque Antillais. C'est un jeu poétique qui a parfois la valeur d'un nous, donc un « je » à double sens. Il est question que chacun se sente concerné, compte tenu de ce que peut faire l'autre, d'où le segment « c'est moi rien que moi » ou la tournure réductive « rien que » a valeur d'exclusivité. La locution « au bout de », est employée à la première page du *Cahier* dans l'expression « Au bout du petit matin ». Nous analyserons la manière dont il est utilisé dans les premières pages du poème.

Au bout du petit matin, cette ville inerte et ses
au-delà de lèpres, de consommation, de famines, de
peurs tapies dans les ravins, de peurs juchées dans les
arbres, de peurs creusées dans le sol, de peurs en
dérive dans le ciel, de peurs amoncelées et ses
fumerolles d'angoisse.

Au bout du petit matin, le morne oublié, oublieux
de sauter.

Au bout du petit matin, le morne au sabot inquiet
et docile-son sang impaludé met en déroute le
soleil et ses pouls surchauffés.

Au bout du petit matin, l'incendie contenue du
morne, comme un sanglot que l'on a bâillonné au
bord de son éclatement sanguinaire, en quête d'une
ignition qui se dérobe et se méconnaît.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 34.

Au bout du petit matin, le morne accroupi devant
la boulimie aux aguets de foudres et de moulins,
lentement vomissant ses fatigues d'hommes, le
morne seul et son sang répandu, le morne et ses
pansements d'ombre, le morne et ses rigoles de peur,
le morne et ses grandes mains de vent.

Au bout du petit matin, le morne famélique et nul
ne sait mieux que ce morne bâtard pourquoi le
suicidé s'est étouffé avec complicité de son hypo-
glosse en retournant sa langue pour l'avaler ; pour-
quoi une femme semble faire la planche à la rivière
Capot (son corps lumineusement obscur s'organise
docilement au commandement du nombril) mais elle
n'est qu'un paquet d'eau sonore⁷⁸.

Pour Césaire, il faut agir de manière à s'affirmer d'abord individuellement et à ouvrir ensuite la voie de la liberté d'expression aux autres. C'est l'ensemble de ces actions et efforts qui donneront le résultat longtemps attendu qui n'est rien d'autre que la liberté sous toutes ses formes. Mais à côté de l'anaphore, il y a lieu d'analyser aussi l'épiphore.

2.1.3 L'épiphore

Contrairement à l'anaphore, l'épiphore est une figure par laquelle on répète un même mot ou une même expression en fin de phrase ou de vers. Selon Axelle Beth et Elsa Marpeau, « on qualifie d'épiphore la répétition d'un même mot ou groupe de mots à plusieurs reprises en fin de phrase ou de vers »⁷⁹.

Le poète martiniquais le met en valeur dans cette séquence :

Et chacun se met à tirer par la queue le diable le
Plus proche, Jusqu'à ce que la peur s'abolisse
insensiblement dans les fines sablures du rêve, et l'on
vit comme dans un rêve véritablement, et l'on boit et
l'on crie et l'on chante comme dans un rêve, et l'on
sommeille aussi comme dans un rêve avec des
paupières en pétales de rose, et le jour vient velouté
comme une sapotille, et l'odeur de purin des
cacaoyers, et les dindons qui égrènent leurs pustules
rouges au soleil, et l'obsession des cloches, et la
pluie,⁸⁰

Dans cet extrait, l'épiphore s'identifie principalement à travers ces deux séquences : « et l'on et rêve ». Parlant de la première séquence « et l'on », on peut montrer que le conjonctif « et » suivi du pronom *l'on* nous plonge dans le polysyndète. Il s'agit de coordonner ou de lier

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁷⁹ Axelle Beth et Elsa Marpeau, *op. cit.*, p. 47.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

les Antillais de même que leurs actions. C'est la coordination de leurs actions qui les mènera vers une fiction, une atmosphère de rêve. À travers la répétition en fin de séquence du mot « rêve », on voit le désir de traduire ce rêve en réalité, c'est-à-dire de retrouver l'identité et la liberté perdues.

Mais les faisant, mon cœur, préservez-moi de toute
haine
ne faites point de moi cet homme de haine pour qui
je n'ai que haine
car pour me cantonner à cette unique race
vous savez pourtant mon amour tyrannique
vous savez que ce n'est point par haine des autres
races [...] ⁸¹.

L'épiphore se trouve sur le mot « haine ». Bien plus, l'épiphore justifie ici l'orientation particulièrement moderne de la poésie césairienne à l'absence de toutes contraintes causées par la rime. Le mot « haine », en versification traditionnelle, aurait alors été une rime au second degré. Avec la répétition du mot haine à trois reprises, le poète insiste pour interpeller le Noir à ne pas se comporter comme le Blanc qu'il qualifie de haine dont évoque le texte. Il voudrait amener son peuple mutilé à promouvoir ses valeurs nobles ainsi que sa preuve d'humanisme, objectif principal de sa prière : préservez-moi de toute haine.

2.1.4 Le symploque

Du grec *sumplokê* qui veut dire « entrelacement », le symploque est une figure de style où des mots ou groupes de mots commencent une phrase. Ils sont repris au début et à la fin de la même phrase, du même vers, etc. C'est donc l'association de l'anaphore et de l'épiphore dans un même énoncé. Les extraits ci-dessous sont des exemples illustratifs :

« que nous n'avons rien à faire au monde
que nous parasitons le monde
qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde » ⁸².

Dans cette occurrence, le symploque, qui s'identifie sur la reprise en début de verset des complétives introduites par « que » (quatre fois), et en fin de verset des syntagmes nominaux « au monde, le monde et du monde », où le substantif « monde » revient trois fois, met en évidence le « nous » c'est-à-dire les Noirs et le monde. En effet, le début de ces versets « car il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie » ⁸³, suivis de trois complétives évoquées plus haut montre que le Noir, résolument engagé dans une logique de l'action en vue de sa

⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

⁸² *Ibid.*, p. 57.

⁸³ *Ibidem.*,

délivrance, n'est pas en retard en dépit de toutes les frustrations qu'il a subies. Il s'agit d'un démenti qu'apporte le poète relativement à une certaine opinion de l'opresseur qui laisserait croire que le Noir doit se plier de sa fatalité, qu'il doit se résigner et accepter la condition de sous-homme qui lui est attribuée à tort.

Le poète de la Négritude se présente ici comme un instigateur vis-à-vis de ses frères dont la détermination doublée d'une fois raffermie participera de l'apport à s'adjoindre aux autres dans le but de bâtir un monde meilleur. Le poète voudrait par l'utilisation de cette figure de style redonner confiance aux Noirs pour qu'ils ne se lâchent pas dans le combat pour la reconstruction de ce monde.

2.1.5 La réduplication ou l'épizeuxie

On peut identifier la réduplication ou l'épizeuxie par la répétition de mot ou de groupe de mots placés côte à côte, et sont généralement reliés par une virgule. C'est le redoublement dans un même nombre de phrase de quelques mots d'un intérêt plus marqué ou sur lequel on s'appuie avec plus de force. En ces termes, Robrieux nous fait savoir que « la réduplication (épizeuxie ou palilogie), procédé voisin de l'anadiplose est la répétition d'un terme sur le membre de phrase qui suit »⁸⁴.

Examinons-en quelques exemples.

Au bout du petit matin, cette ville inerte et ses
au-delà de lèpres, de consommation, de famines, de
peurs tapies dans les ravins, de peurs juchées dans les
arbres, de peurs creusées dans le sol, de peurs en
dérive dans le ciel, de peurs amoncelées et ses
fumerolles d'angoisse⁸⁵.

Dans ce membre de phrase, la réduplication se porte sur le syntagme nominal « de peurs » repris cinq fois. Cette réduplication précédée d'un entassement des réalités infernales de la ville inerte, accorde un intérêt particulier à la peur qui revêt un caractère d'omniprésence. Tout porte à croire qu'après les fléaux tels que les maladies, la famine, etc., qui frappent les Antillais, ceux-ci sont dorénavant enclins à la peur. Le poète à travers cette réduplication, attire l'attention de son lecteur sur la situation d'horreur qui fraye de plus en plus son peuple. Il s'agit de décrire l'atmosphère de morosités qui règne aux Antilles. Cette atmosphère a comme couronnement une peur permanente. C'est encore le cas pareil dans cet extrait :

Au bout du petit matin, le morne accroupi devant
la boulimie aux aguets de foudres et de moulins,
lentement vomissant ses fatigues d'homme, le

⁸⁴ Jean-Jacques Robrieux, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993, p. 88.

⁸⁵ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 10.

morne seul et son sang répandu, le morne et ses
pansements d'ombre, le morne et ses rigoles de peur,
le morne et ses grandes mains de vent⁸⁶.

Le syntagme nominal « le morne » est répété cinq fois. Ce groupe de mots est visible dans chacune des phrases averbales juxtaposées avec absence de coordination (phénomène asyndétique) d'une phrase averbale à l'autre. Cette absence de coordination témoigne aussi l'état d'isolement dans lequel se trouve le poète. Or, chez les Antilles, le morne désigne une petite montagne isolée. Dans cette réduplication, Césaire voudrait invoquer l'isolement dont sont victimes les Antilles. Ils sont abandonnés à leur sort toute chose qui traduit l'atmosphère d'horreur qui sévit.

2.1.6 L'anadiplose

L'anadiplose est la reprise d'un mot ou d'un groupe de mots à la fin d'une phrase ou d'un segment de phrase repris au segment suivant. Élément de liaison, elle permet de créer un effet d'écho sonore et visuel entre deux phrases puisqu'elle crée le lien entre un syntagme qui finit et un autre qui commence. De même, la figure de l'anadiplose consiste à reprendre en début de phrase ou de vers le même mot qui termine la phrase ou le vers précédent. C'est ce que montre Jean-Jacques Robrieux pour qui, « L'anadiplose est la reprise d'un terme finissant une phrase au début de la phrase suivante, procédé de liaison emphatique »⁸⁷. Aimé Césaire l'emploie dans le passage suivant :

« Il faut bien commencer.

Commencer quoi »⁸⁸.

La reprise du verbe « commencer » à l'infinitif d'une phrase à l'autre apparaît comme une liaison thématique. C'est un appel du poète martiniquais face à son peuple pour éveiller leur conscience en leur poussant à s'engager dans le combat pour la reconquête de la liberté perdue.

Et elle est debout la négraille
la négraille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout sous le soleil
debout dans le sang
debout

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁷ Jean-Jacques Robrieux, *op. cit.*, p. 88.

⁸⁸ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 32.

et
 libre
 debout et non point pauvre folle dans sa liberté et
 son dénuement maritimes girant en la dérive parfaite
 et voici :
 plus inattendument debout
 debout dans les cordages
 debout à la barre
 debout à la boussole
 debout à la carte
 debout sous les étoiles
 debout
 et
 libre

Le navire lustral s'avancer impavide sur les eaux
 Ecroulées⁸⁹.

La répétition anaphorique de l'adverbe « debout » marque l'affirmation de la dignité de l'homme noir. Le précurseur de la Négritude emploie le terme péjoratif de « négraïlle » pour le revendiquer pleinement. L'isotopie de la navigation rappelle que ce poème évoque la traite négrière ainsi que l'horreur de l'esclavage. Dans cette occurrence, c'est l'adverbe de manière « debout », repris deux fois qui crée un effet de contraste avec le mot « assise » participe passé employé comme adjectif qualificatif, épithète du nom « négraïlle ». Il s'agit de proclamer la victoire et la liberté du Noir à l'issue de la lutte longtemps entreprise.

L'adverbe de manière « inattendument », employé dans la dernière phrase modifie le sens de l'adverbe « debout » dans la première phrase et nous renseigne sur le changement immédiat de position qui tend vers une volonté de réagir rapidement. Cette rapidité est justement mise en exergue par l'entremise de l'adverbe de manière « inattendument » qui traduit un effet de surprise dans l'accomplissement de l'action. L'anadiplose est un cas particulier du chiasme. C'est la répétition en forme de chiasme d'un mot ou d'un groupe de mot, du début vers la fin. En voici un exemple.

« embrasse, ma pureté ne se lit qu'à ta pureté
 mais alors embrasse [...] »⁹⁰.

De nouveau cette vie clopinante devant moi, non
 pas cette vie, cette mort, cette mort sans sens ni
 pitié, cette mort où la grandeur piteusement échoue,
 L'éclatante petitesse de cette mort, cette mort qui
 clopine de petitesse en petitesse ; [...] ⁹¹.

⁸⁹ Aimé Césaire, *op. cit.*, pp. 61-62.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 64.

⁹¹ *Ibid.*, pp. 22-23.

La répétition met à nu l'omniprésence de la mort par cette superposition de l'anaphore et de l'anadiplose. Césaire mélange les figures poétiques pour témoigner sa révolte face à la misère du peuple noir en général, de ses frères antillais en particulier. L'anadiplose engendre un brouillage du rythme et laisse entendre le dérèglement que provoque cette mort. Dans cet exemple, le verbe embrasser, conjugué au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier « embrasse », apparaît deux fois au début et à la fin. Ce verbe est conjugué au mode impératif. Or, l'impératif traduit l'ordre, l'exhortation, l'invite, le souhait, etc.

En ce qui nous concerne, l'injonction que le poète donne au vent renvoie ici à une invitation, une exhortation à un cri de cœur. C'est la liaison de deux puretés sur le plan moral et psychologique. Il y a aussi la figure de l'épanalepse qui est obligatoire pour traduire la redondance.

2.1.7 L'épanalepse

L'épanalepse est une figure de répétition qui se fonde sur les éléments syntaxiques complexes. Elle sert à montrer que le même objet pris dans une situation différente peut avoir une autre valeur ou un autre sens. D'après Axelle Beth et Elsa Marpeau, « l'épanalepse consiste à répéter un mot, un groupe de mots, voire une phrase entière »⁹². Nous trouvons qu'une seule occurrence dans le poème de Césaire.

« Et je cherche pour mon pays non des cœurs de datte, mais des cœurs d'homme [...] »⁹³.

Dans cette construction métonymique, le substantif « cœur » présente deux acceptions : le premier est écologique et renvoie au fruit à pulpe sucrée consommable. Le syntagme nominal « cœur de datte » est en emploi périphrastique et pourrait désigner des hommes à l'image d'objets. On peut le donner le sens de profiter, recueillir, exploiter, etc. Le premier « cœur » admet une connotation de dépossession à valeur péjorative alors que le second désigne la charité, la bonté, la magnanimité, l'amour. Ce « cœur » révèle les vertus nobles de l'être humain. Il a donc une valeur méliorative désignant des hommes capables de penser même de se défendre. Il y a lieu de mentionner aussi la concaténation, même si elle est peu représentative dans le poème.

2.1.8 La concaténation

Elle consiste à reprendre un terme du second membre pour commencer le troisième et continuer ainsi d'enchaîner. C'est une succession d'anadiplose.

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire

⁹² Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 46.

⁹³ *Ibid.*, p. 58

sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de
morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars.
Dans ma mémoire sont des lagunes [...]
Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire
a sa ceinture de cadavres⁹⁴.

L'insistance portant sur le mot « mémoire » décrit l'ensemble des réminiscences horribles accumulées lors de la colonisation. Il s'agit en fait d'un traumatisme psychologique que vit désormais le poète. La concaténation ici décline un pluriel à travers le déictique « ma » dans « ma mémoire » à cinq reprises car le poète visionnaire s'identifie à tout le peuple antillais dont il est le porte-parole.

2.1.9 L'énumération

L'énumération est une figure de style qui consiste à employer plusieurs termes d'une même catégorie grammaticale séparés par une virgule. Nous utilisons le terme accumulation pour la définir. Autrement dit, c'est un mode particulier d'amplifier deux ou plusieurs éléments de même nature grammaticale. Dans ce sens, l'énumération sert à étayer son discours dans le but d'y apporter plus d'éclaircissements, de le rendre explicite. Elle apparaît de façon abondante et diverse dans le poème. Césaire y utilise des substantifs, des adjectifs, des verbes et des propositions. L'énumération du substantif peut avoir pour effet l'élargissement du sujet :

[...] gueule de flic, gueule de vache[...] ⁹⁵

point de désencastration, de fuite, d'esquisse⁹⁶.

Les deux syntagmes nominaux « gueule de flic » et « gueule de vache » sont reliés *par* la même préposition « de », permettant de relier les mots « flic » et « vache » au même substantif répété « gueule ». De même, « désencastration », « fuite » et « esquisse » se rapportent au substantif « point ». Ce type de construction est cette énumération notée à la page cinquante et trois qui mérite d'être analysée.

« Sol de boue. Horizon de boue. Ciel de boue.

Morts de boue, ô noms à réchauffer dans la paume

d'un souffle fiévreux »⁹⁷ !

⁹⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 53.

Nous notons également à la page huit et neuf, l'énumération de l'adjectif qualificatif au sujet des Antilles comme celle-ci : « Les Antilles grêlées, dynamitées, échouées »⁹⁸. À la même page, nous lisons : « l'extrême trompeuse », « désolée eschare ». Une énumération de treize adjectifs qualificatifs se rapportant au mot « ville » : « Cette ville plate, étalée, trébuchée, inerte, essoufflée, éternellement recommençante, indocile, muette, contrariée, incapable, embrassée, rongée, réduite »⁹⁹. Chacun de ces exemples est relatif non seulement à un phénomène d'entassement mais surtout à un processus d'approfondissement car entre l'adjectif « plate » qui commence l'énumération et l'adjectif réduite qui la termine, la gradation est ascendante. Le dernier mot est plus précis. Il existe aussi l'énumération de l'adjectif « embrassée ». Elle peut être confondue avec la répétition de la proposition tout entière. Signalons tout de même :

[...] je nourrissais le
vent, je délaçais les monstres et j'entendais monter de
l'autre côté du désastre, un fleuve de tourterelles et
de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes
profondeurs [...] ¹⁰⁰
Nous dirions. Chanterions. Hurlerions.
Voix pleine, voix large, tu serais notre bien, notre
pointe en avant ¹⁰¹.

La dernière forme d'énumération que nous étudierons est celle des propositions. Elle se confond d'ailleurs avec la répétition tout court. Il est important d'en analyser ces quelques cas pour saisir plus.

[...] Parce qu'on le sent sien lui
seul ; parce qu'on le sent habiter en elle dans quelque
refuge profond d'ombre et d'orgueil ¹⁰².
[...] pourquoi le
suicidé s'est étouffé avec complicité de son hypo-
glosse en retournant sa langue pour l'avaler ; pour-
quoi une femme semble faire la planche à la rivière
Capot (son corps lumineusement obscur s'organise
Docilement au commandement du nombri) mais elle
n'est qu'un paquet d'eau sonore ¹⁰³.
de-peur-que-ça-ne-suffisse- pas,
de-peur-que-ça-ne-manque,
de-peur-qu'on-ne-s'embête, ¹⁰⁴

⁹⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁹ *Ibid.*, pp. 8-9.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰² *Ibid.*, p. 9.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 15.

Ces extraits souvent déductifs, interrogatifs, déclaratifs constituent autant de preuves attestant que l'énumération joue bel et bien un rôle aussi capital que la répétition dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

2.1.10 Le pléonasme

Le pléonasme est une faute de logique verbale, une répétition de deux ou de plusieurs mots qui renvoient à une même réalité. Elle consiste également à la mise en œuvre d'éléments infructueux dans un énoncé. C'est une répétition inutile. Selon Jean-Jacques Robrieux, « figure de redondance par excellence, le pléonasme est la répétition logiquement inutile d'une idée dans une même phrase ou une même proposition »¹⁰⁵. Il poursuit sa réflexion en ajoutant ceci. « Elle n'est pas une reformulation mais une superfluité dans l'expression d'une simple formule »¹⁰⁶.

D'après Pierre Fontanier, le pléonasme, « c'est une figure par laquelle on ajoute à l'expression de la pensée, pour en augmenter la clarté ou l'énergie, des mots d'ailleurs inutiles pour l'intégralité grammaticale »¹⁰⁷. C'est ce que nous retrouvons dans cet extrait.

« Arrivée au sommet de son ascension, la joie crève
comme un nuage »¹⁰⁸.

Dans cet exemple, les mots « sommet et ascension » sont en emploi superflus car ils désignent la même réalité. Ils dévoilent l'attitude des antillais qui chantent et rient pendant des fêtes de Noël, ceux qui sont plutôt habitués à la tristesse, à la souffrance extrême au point qu'ils ignorent même le véritable sens de la joie.

2.1.11 Le gallicisme

Le gallicisme est une figure d'insistance. C'est une forme d'emphase. Césaire fait recours à ce procédé stylistique dans son *Cahier* pour relater des faits impressionnants.

« [...], c'est pour vous que je parlerai »¹⁰⁹.

Au cours du présentatif « c'est » qui met en relief le déictique « vous » représentant les Noirs, et repris anaphoriquement par le pronom relatif « que », le poète représenté par le pronom personnel sujet « je » (je parlerai) confirme sa vocation de héros pour avoir défendu la cause des sans voix. Il dévoile par là son engagement, son combat aux côtés des déshérités.

¹⁰⁵ Jean-Jacques Robrieux, *op. cit.*, p. 92.

¹⁰⁶ *Ibidem.*,

¹⁰⁷ Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours, Introduction par Gérard Genette*, Paris, Flammarion, 1977, p. 229.

¹⁰⁸ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 22.

En plus, ce verbe d'action conjugué au futur simple de l'indicatif, à la première personne du singulier « parlerai » à une valeur du présent de l'indicatif. Dès lors, le poète fait une forte dénonciation des malversations coloniales afin de libérer le peuple noir des angoisses de la colonisation. Nous retrouvons le même type d'engagement avec l'utilisation du gallicisme à la page trente et quatre.

C'est moi rien que moi qui arrête ma place sur le
dernier train de la dernière vague du dernier
raz-de-marée
C'est moi rien que moi
qui prends langue avec la dernière angoisse
C'est moi oh, rien que moi
qui m'assure au chalumeau
les premières gouttes de lait virginal¹¹⁰ !

Avec une pointe d'emphase, le poète renouvelle sa détermination à se ranger du côté de ses frères opprimés. Il révèle de ce qui précède qu'il y a un emploi surabondant des figures redondantes dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire. Loin d'être un simple motif ornemental, ces figures sont en parfaite adéquation avec les préoccupations du poète. En effet, Césaire se veut l'avocat de son peuple sous la domination coloniale. Il choisit dans son poème, par le biais des figures de redondance, de décrire les conditions de vie des antillais. Cette présentation n'est pas fortuite. En tant qu'éveilleur de son peuple asservi, Césaire voudrait amener celui-ci à prendre conscience et à tendre résolument à l'action. Le combat pour la conquête de cette liberté longtemps perdue est d'abord individuel puis collectif. C'est ce qui explique entre autres l'usage du gallicisme comme : « c'est moi rien que moi qui prends langue avec la dernière angoisse ».

L'association des efforts des uns et des autres participe à l'amélioration des conditions de vie de l'homme noir. Cette opinion est prise en charge par l'emploi des onomatopées. Dans ce cas, le poète fait référence au bruit du moteur pendant le transport des esclaves noirs vers une destination inconnue : « voum rooh oh » (p. 30). Le nouveau départ pris par Césaire et son peuple, est un espoir et fera rêver les Antillais, même s'il a regardé avec lui les souvenirs tristes accumulés dans sa mémoire. Ces figures redondantes employées transmettent un message que l'on peut globalement saisir sur trois angles de réflexion : présentation des maux en vue d'une conscientisation, appel à l'action et exultation.

Toutefois, il n'y a pas seulement que les figures redondantes qui présentent un enjeu de sens dans le poème. Le poète fait aussi recours à un autre type de figure. Ce sont les figures

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

d'intensité. Ces dernières s'appuient parfois sur les effets d'exagération parfois sur les effets de diminution permettant d'amplifier une idée dans un énoncé.

2.1.12 L'antérisagoge

On entend par antérisagoge l'opposition entre une réalité niée d'une affirmation. C'est le cas des constructions comme : ce n'est ... c'est. Ou bien il n'a pas ... mais il a. C'est ce que nous avons dans :

Faites de ma tête une tête de
Proue
et de moi-même, mon cœur, ne faite ni un père, ni
un frère,
ni un fils, mais le père, mais le frère, mais le fils,
ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple¹¹¹.

Dans cet exemple, l'antérisagoge repose essentiellement sur l'opposition entre les segments « ne faites ni un ... » à la forme négative et « mais le ... » implicitement à la forme affirmative. Dans les segments à la forme négative, la conjonction de coordination « ni » est à chaque fois suivie d'un syntagme nominal actualisé par l'article indéfini « un » qui a une valeur d'individualisation, de particularisation.

Dans les segments à la forme affirmative, la conjonction de coordination « mais » qui contraste d'emblée avec les négations « ne faites ni ... ni ... ni » quatre fois est suivie à chaque fois d'un syntagme nominal actualisé par l'article défini « le » qui a une valeur de généralisation et de précision. Cela nous permet de dire que le poète se définit, non comme un homme d'un casque particulier, d'un groupe particulier, d'une région particulière, encore moins d'une composante ethnique qui lui est propre. Par contre, il se définit en tant que citoyen de l'univers. Il est l'homme de tout un peuple ; le héraut de toute une race qui est la race noire.

2.1.13 L'ellipse

L'ellipse est une figure de style qui consiste à omettre volontairement des termes d'une phrase ou d'un vers. Elle donne une certaine concision à l'expression sans trahir son sens puisque tous les mots chargés de sens restent. Seul les mots dont le sens demeurent implicite malgré leur absence peuvent être effacés. Selon Axelle Beth, Elsa Marpeau : « on parle d'ellipse quand l'un des déterminants de la phrase, sujet ou verbe le plus souvent, est omis et donc sous-entendu. Le sens de la phrase reste pourtant intelligible. L'ellipse est caractéristique du style télégraphique ».

Les exemples suivants sont illustratifs.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 49.

« Nous dirions. Chanterions. Hurlerions »¹¹².

Dans cette occurrence, l'ellipse est déterminée par le pronom personnel sujet de la première personne du pluriel « Nous ». Nous le retrouvons dans ces propositions indépendantes qui décrivent, chacune un acte. Ainsi, Césaire évoque un éventuel avenir glorieux où le Noir sortirait du joug de la domination occidentale. Ce jour est synonyme de joies et se manifesterait alors par les dires, les chants, les hurlements. Cette ellipse du « Nous » traduit la célérité que veut manifester le poète dans l'énumération des fêtes pour célébrer la victoire du Colon.

« Nous vomissure de négrier

Nous vénerie de Calebars¹¹³.

Nous avons ici la suppression du verbe copule « être » qui est attributif. Cet énoncé révèle l'état d'âme du poète qui se révolte contre le fait que les Blancs traitent les Noirs de « vomissure de négrier et de vénerie des Calebars ». Césaire se révolte contre ce type d'injures. Ces figures de construction trouvent tout leur sens dans les préoccupations du poète. L'effet produit par chacune d'elles repose sur l'état d'âme du poète qui a cœur de purifier toutes les frustrations que subit l'homme noir et surtout d'améliorer leurs conditions de vie.

2.2 Les figures de pensée

Selon Jean-Jacques Robrieux : « On appelle « figures de pensée » les figures par lesquelles une idée ou un jugement sont exprimés sans recours aux procédés de substitution ni à des techniques particulières concernant le vocabulaire ou la syntaxe »¹¹⁴. Pour Axelle Beth et Elsa Marpeau, « Les figures de pensée concernent le discours en lui-même : elles soulignent les rapports des idées entre elles, mais surtout les rapports du discours avec son sujet (le narrateur) d'une part, son sujet et le traitement qu'il en fait d'autre part »¹¹⁵. Tout comme l'image, les figures de pensée jouent un rôle primordial dans la poésie. C'est le lieu de manipuler le sens d'une phrase ou d'une expression par rapport à ce que l'on veut réellement montrer. Elles sont soit exagérées soit transformées de manière plus radicale. C'est pourquoi elles reposent sur des choix lexicaux, lesquels sont opérés à partir des critères sémantiques. Elles indiquent une situation d'énonciation particulière, ainsi que la dialectique qui est mise en œuvre. Parmi ces figures, nous avons : l'hyperbole, la tapinose, l'auxèse, l'adynaton, la litote, l'euphémisme, l'exténuation, la compensation, etc.

¹¹² Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 27.

¹¹³ *Ibid.*, p. 39.

¹¹⁴ Jean-Jacques Robrieux, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁵ *Ibidem.*,

2.2.1 L'hyperbole ou l'auxèse

L'hyperbole, autrement appelée l'auxèse est une figure d'amplification désignant les procédés d'exagération qui touchent la syntaxe et le lexique : l'accumulation, les intensifs, etc. C'est un procédé d'exagération qui met en valeur une idée, une expression qui la dépasse. Il s'agit d'augmenter ou de diminuer excessivement la réalité exprimée. L'hyperbole est donc une forte exagération exprimée par l'accumulation, par l'emploi intensif ou par l'emploi démesuré des mots.

Pierre Fontanier soutient : « l'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit l'incroyable, ce qu'il faut réellement croire »¹¹⁶. En d'autres mots, elle amplifie les termes d'un énoncé afin de mettre en valeur un objet ou une idée. Elle procède donc d'exagération et d'emphase. Nous la trouvons souvent dans les textes épiques.

Selon Robrieux, l'hyperbole « est une figure majeure de l'exagération et de l'emphase, pour magnifier comme pour rabaisser »¹¹⁷. C'est une exagération par laquelle on augmente le degré d'une réalité. Cette opération se fonde soit sur les comparaisons, soit sur les modificateurs d'amplification, soit encore sur des préfixes d'augmentation ou de diminution : « hyper, maxi, mini ». Nous examinerons les cas les plus remarquables dans le *Cahier*.

L'image hyperbolique est mise en exergue dans cet extrait :

« [...] un fleuve de tourterelles et
de trèfles de la savane que je porte toujours dans mes
profondeurs [...] »¹¹⁸.

Ce membre de phrase est composé de deux syntagmes « un fleuve de tourterelles », puis « de trèfles de la savane » coordonnées par la conjonction de coordination « et ». Sur le premier syntagme nominal « un fleuve de tourterelles » qui porte toute la charge hyperbolique de cet énoncé, le poète exprime les cris, les pleurs assumés par le complément déterminatif « tourterelles » en emploi métaphorique. Césaire met donc en évidence le poids de la souffrance des Antillais.

Le deuxième syntagme « de trèfles de la savane » suivi de la subordonnée relative, adjectivale « que je porte toujours dans mes profondeurs ». Au cours de ce segment, le poète

¹¹⁶ <https://fr.m.wikipedia.org> Date de consultation, le 27 janvier 2022.

¹¹⁷ Ibid., p. 64.

¹¹⁸ Aimé Césaire, *op., cit.* p. 7.

révolutionnaire montre son attachement permanent à son peuple opprimé. Ceci se traduit par le verbe d'action « porte » conjugué au présent de l'indicatif à la troisième personne du singulier, et est renforcé par l'adverbe de fréquence « toujours » qui traduit le caractère atemporel de cette charge qu'il traîne avec lui. Césaire s'identifie alors à son peuple, à l'Afrique des malheurs dans cet exemple.

[...]. Les
dos des maisons ont peur du ciel truffé de feu, [...] ¹¹⁹.

Dans cette occurrence, l'hyperbole est mise en relief par le syntagme prépositionnel « du ciel truffé de feu ». À travers cet emploi hyperbolique, le poète fait une description infernale de la nature, de l'environnement dans lequel il se trouve. Le complément de l'adjectif « feu » est en emploi métaphorique car le poète évoque l'effet de la chaleur ainsi que la différence de couleur de peau qui est synonyme de force chez le Blanc et de faiblesse chez le Noir. Cependant, l'homme de couleur, c'est-à-dire le Blanc conçoit que la couleur de sa peau est la seule qui renvoie au bonheur, pour lui, c'est la meilleure des couleurs. Par contre, la couleur noire est à ses yeux synonyme de malheurs profonds car elle est obscure et sombre. Dans ce sens, elle n'a aucune valeur.

Pour trouver un prétexte à travers cette attitude du Blanc, Césaire fait allusion au soleil accablant qu'il assimile au feu. Il donne comme explication le travail dur du Noir sous le soleil du jour au lendemain sans le moindre repos ni de salaire. Il leur répond que c'est cette chaleur qui a brûlé sa peau. Césaire voudrait donc dévoiler concrètement la misère ambiante des Noirs. Cette misère qui les meurtrit.

2.2.2 La tapinose

La tapinose est une exagération au sens négatif.

« [...] les
nuits foudroyées d'odeurs fauves » ¹²⁰.

La tapinose est employée avec le syntagme nominal « nuits foudroyées ». Le poète révolutionnaire décrit l'environnement insalubre où vivaient des Noirs avec leurs puanteurs. Le syntagme nominal « les nuits foudroyées » renvoie à l'environnement pollué par la misère ambiante, la peur ; toutes choses qui peuvent entraîner la mort, cause « d'odeurs fauves ».

[...] ses jambes gigantesques et ses
mains tremblantes de bonheur affamé. Et tout l'avait
laissé, le laissait. Son nez semblé une péninsule

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 17.

en dérade et sa négritude même qui se décolorait sous
l'action d'une inlassable mégie¹²¹.

Le poète, à travers cette tapinose, voudrait faire ressortir toute la mesure du caractère hideux et repoussant du Noir en raison de la famine, du froid, de la misère, bref de la douleur à laquelle il est enclin. Il s'agit de la condition de sous-homme du Noir. Césaire, par l'entremise de ces hyperboles péjoratives, évoque la misère aussi bien morale que physique faisant de la mort un rituel quotidien. À côté de la tapinose, nous notons aussi l'auxèse.

2.2.3 L'auxèse

L'auxèse est l'équivalent de l'hyperbole. Elle s'identifie dans l'exagération de la réalité dans un sens laudatif. Certains passages permettent de lire l'auxèse dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont
point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui
s'affaissent au cachot du désespoir »¹²².

L'auxèse est présente sur toutes ces phrases. Le poète se donne une mission positive et salutaire de devenir le porte-parole de ses frères opprimés et qui n'ont pas la force de se faire entendre.

« je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de
fleuves »¹²³.

Nous avons affaire à un portrait mélioratif du poète où se manifeste une émotion et une nostalgie tellurique. Il traduit un sentiment de fierté, de joie en raison de son appartenance au continent africain auquel il s'identifie et dont il assume le destin triste.

2.2.4 L'adynaton

L'adynaton est une hyperbole posée à l'extrême. Il sert à restituer une idée amplifiée, impossible, surréaliste. Examinons-en quelques occurrences.

« J'ai assassiné Dieu de ma paresse de mes paroles de
mes gestes de mes chansons obscènes »¹²⁴.

Nous avons ici une proposition indépendante comportant un syntagme nominal qui désigne un être suprême, « Dieu », complément d'objet direct du verbe « assassiné ». Or, le fait d'assassiner Dieu relève de l'irréel. Il s'agit d'une simple métaphore de l'imagination. Par

¹²¹ *Ibid.*, p. 40.

¹²² *Ibid.*, p. 22.

¹²³ *Ibid.*, p. 28.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 29.

l'entremise des compléments circonstanciels de moyen « de ma paresse », « de mes paroles », « de mes gestes », « de mes chansons obscènes » qui complètent le sens du verbe « assassiné », le poète fait une espèce de confession après avoir blasphémé. Ces compléments témoignent la prise de conscience du poète, la reconnaissance, du retentissement. C'est un symbole de la révolte et du changement, source de l'engagement chez Césaire.

« l'odeur-du-nègre ça-fait-pousser-la-canne »¹²⁵.

L'exagération formée par des traits d'union est essentiellement basée sur le groupe de mots « L'odeur » au début et le mot « canne » à la fin. Cette figure nous renseigne sur le fait que le Noir passe la longueur de la journée dans les champs. Elle révèle également les conditions de travail difficiles qui l'empêche d'avoir le temps de prendre soin de lui-même. C'est un travail forcé sans droit au repos encore moins au salaire.

2.2.5 La litote

La litote est une figure de style qui consiste à évoquer moins pour suggérer plus. Dans ce cas de figure, c'est à l'interlocuteur de compléter l'information. Le locuteur laisse entendre plus qu'il ne le dit. Contrairement à l'euphémisme qui est employé pour extérioriser une idée désagréable sans l'usage du terme exact, la litote renforce l'information. C'est une figure qui exprime beaucoup de sens avec peu de mots, elle est souvent employée à la forme négative. Pierre Fontanier la définit ainsi :

la litote qu'on appelle autrement diminution, et qui n'est guère, au fond, qu'une espèce particulière de métalepse, au lieu d'affirmer positivement une chose, nie absolument la chose contraire, ou la diminue plus ou moins, dans la vue même, de donner plus d'énergies et de poids à l'affirmation positive qu'elle déguise¹²⁶.

Fausse atténuation d'idée, on suggère plus qu'on le dit sans dénoncer l'affirmation, on nie son contraire. Comme le conçoit Catherine Fromilhague, la litote négative, en particulier, est une figure dialogique : l'énoncé négatif réfute problématiquement un énoncé positif implicite qui aurait pu être assumé par quelqu'un d'autre. La litote est un mode d'expression que nous trouvons dans le langage populaire. Comme l'hyperbole, la litote consiste à atténuer l'expression pour donner plus de force à l'idée grâce à une diminution de mots. C'est l'art de dire moins pour suggérer plus. C'est ce que nous retrouvons dans l'extrait suivant :

« Vous savez que ce n'est point par haine des autres
races »¹²⁷

¹²⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹²⁶ Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 133.

¹²⁷ Aimé Césaire, *op., cit.* p. 50.

Ce qui est atténué ici c'est l'idée de « haine ». Il s'agit en fait d'un verset très évocateur. Le poète utilise la litote pour adoucir son expression, tempérer la « haine » qu'il éprouverait au Blanc oppresseur. Il fait valoir l'une des vertus nobles de la race noire à savoir l'humanisme.

« [...] je
ne suis pas différent de vous ; ne faites pas attention à
ma peau noire : c'est le soleil qui m'a brûlé »¹²⁸.

Par l'entremise de cette figure, le poète s'adresse aux Blancs, brise les barrières sur une éventuelle constitution anatomique et physique telle que le laisse entendre le Blanc. Mais aussi, par regret, il semble éprouver des remords vis-à-vis de la couleur de sa peau dont il tend à présenter l'origine à travers ces mots « c'est le soleil qui m'a brûlé », voulant ainsi s'assimiler aux Blancs et rendre compte de la dure réalité du travail des Nègres dans les cannaies. Nous parlerons de ce travail de l'angoisse existentielle du Noir. Aussi le poète atténue l'idée de misère et de souffrance ; cette atténuation est prise en charge par le substantif « soleil ».

2.2.6 L'euphémisme

L'euphémisme est une figure de pensée dans laquelle l'expression est adoucie pour évoquer une idée désagréable. Il atténue une idée ou un sentiment, souvent pour masquer son caractère déplaisant. Cette figure de style dissimule également une idée brutale, désagréable pour ne pas toucher la sensibilité de la personne. Dans cette logique, César Dumarsais définit l'euphémisme comme étant, « une figure par laquelle on désigne des idées désagréables, odieuses, ou tristes, sous des noms qui ne sont points les noms propres de ces idées. Ils leur servent comme de voile, ils en expriment en apparence de plus agréables, de moins choquantes, ou de plus honnêtes, selon le besoin ».¹²⁹

C'est par exemple dans,

« Et le lit de planches d'où s'est levée ma race, [...] »¹³⁰

Contrairement à un lit moderne, le syntagme nominal « lit de planches » désigne un modeste lit très ancien où on ne voit que les planches, aucun matelas pour atténuer la douleur générée par les traversées. Le mot « planches » qui a pour fonction complément du nom « lit » traduit le caractère modeste de ce lit car le poète fait un rapprochement entre le « lit » et des « planches ». Cette expression dévoile la misère et la pauvreté dont sont victimes les Antillais même s'il y a l'idée d'atténuation.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁹ Chesneau César Dumarsais, *op., cit.* p. 177.

¹³⁰ Aimé Césaire, *op., cit.* p. 18.

« Cette foule qui ne sait pas faire foule, [...] »¹³¹

Il s'agit d'un ton euphémique à partir duquel le poète évoque le caractère inerte, passif, résigné de cette foule qui, pourtant, devrait s'entasser, se regrouper pour sortir de la situation d'aliénation à laquelle elle est vouée.

2.2.7 L'exténuation

L'exténuation est un moyen d'atténuer le degré d'une réalité donnée. Elle joue un rôle important lorsqu'elle permet d'éviter des critiques trop vives mais, adoucit l'expression en montrant la force d'une idée. Selon Axelle Beth et Elsa Marpeau déclarent : « l'exténuation est un procédé d'atténuation qui confère au propos une dimension neutre ou anodine ». ¹³² C'est ce que nous trouvons dans les exemples ci-dessous.

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni
l'électricité
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ils savent en ses moindres recoins le pays de
souffrance
ceux qui n'ont connu de voyage que de déracine-
ments
ceux qui ne sont assouplis aux agenouillements
ceux qu'on domestiqua et christianisa
ceux qu'on inocula d'abâtardissement¹³³.

Le poète, par l'entremise de cette figure, dévoile de façon atténuée l'ignorance et l'inaptitude du Noir relatif à l'usage des appareils techniques et scientifiques, lorsqu'il évoque les phénomènes d'agenouillement et d'abâtardissement dont le Noir avait été victime. La force de cette idée réside du fait que le poète montre aussi l'ingratitude voire l'hypocrisie du Blanc-colonisateur. Ce dernier ne voudrait pas non seulement que le Noir découvre la connaissance scientifique, mais surtout, a confisqué sa liberté à cause des frustrations. Ils considèrent que le Noir n'est bon qu'aux travaux physiques comme dans les plantations de canne à sucre. Nous avons dans ce sens la compensation.

2.2.8 La compensation

La compensation est une figure de style dans laquelle une idée forte est neutralisée par un terme contraire.

¹³¹ *Ibid.*, p. 9.

¹³² Axelle Beth et Elsa Marpeau, *op.*, *cit.* p. 75.

¹³³ Aimé Césaire, *op.*, *cit.* p. 44.

« une vieille vie menteusement souriante, [...] »¹³⁴

Le poète décrit le Noir comme un homme de nature obéissant, inconscient qui n'est pas prêt à changer les conditions de sous-homme qu'il vit. Il est optimiste au point qu'il ne pense même pas à améliorer ses conditions de vie. Pour le Noir tout relève du destin et nul ne peut changer son destin alors que rien ne va pour le mieux. Il doit cependant lutter pour sa liberté et reconquérir ses droits ainsi que sa liberté.

« les vaincus sont contents »¹³⁵ !

Nous avons une alliance oxymorique où le syntagme nominal « Les vaincus » contraste avec l'adjectif qualificatif « contents » attribut du sujet « Les vaincus ». Ces derniers renvoient aux Noirs qui, malgré les frustrations et les aliénations, ont toujours le complexe d'infériorité qui leur empêche de remettre en cause de façon définitive la suprématie du Blanc. Ils se contentent seulement de ce que le Blanc leur autorise de faire, qui n'est rien d'autre que de les exploiter comme des simples objets, mais en même temps, ils se délectent de ce qu'ils sont résolument engagés sans la lutte en vue d'une révolution de leur part. Comme les figures de construction et les figures de pensée, il est sensé à ce niveau d'analyser les figures de sens ou tropes. Dans son poème *Cahier d'un retour au pays natal*, Aimé Césaire utilise ces figures pour s'adresser directement ou à son allocutaire et le pousse à réagir car sa poésie est avant tout une poésie d'action.

2.3 Les figures de sens ou tropes

Les figures de sens, autrement appelées tropes sont celles qui mettent l'accent sur le signifié. Le mot « tropes », vient du grec *tropos* qui signifie étymologiquement détour ou conversion. Ces figures opèrent un changement de sens ou un transfert sémantique sur les mots ou groupes de mots qui sont leur objet. Dumarsais les définit en ces termes : « elles sont ainsi appelées parce que, quand on prend un mot, dans le sens figuré, on le tourne pour ainsi dire, afin de lui faire signifier ce qu'il ne signifie point dans le sens propre »¹³⁶. Dans le *Cahier*, on distingue : la comparaison, la métaphore, l'allégorie, la métonymie, la synecdoque, la périphrase, etc.

2.3.1 La comparaison

D'après Jean-Jacques Robrieux, « c'est une figure de sens sans être un trope, puisque la relation d'analogie est explicite dans le contexte. Les termes « comme », « ainsi que », « de même que », « semble à », « ressembler à », etc., expriment clairement l'intention du locuteur.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹³⁶ Chesneau César Dumarsais, *op., cit.* p. 69.

On ne trouve pas dans la comparaison, le caractère condensé, souvent brillant et fort en subjectivité de la métaphore proprement dite »¹³⁷. Autrement dit, elle met en relation deux éléments : le comparé (ce qui est comparé) et le comparant (ce à quoi on compare) grâce à un outil comparatif. Elle consiste aussi à faire le rapprochement entre deux termes d'isotopie différente à l'aide d'un outil de comparaison (comme, identique à, tel, ressembler à, etc.). Les occurrences ci-après nous servent d'illustration :

« La mort galope dans la prison comme un cheval blanc »¹³⁸.

Dans cette phrase, « la mort » est comparée à « un cheval blanc » car, le poète met l'accent sur le nombre d'esclaves qui sont morts. Cette dernière est souvent provoquée par le Colon.

« La mort luit dans l'ombre comme des yeux de chat »¹³⁹.

La mort est comparée aux yeux de chat, qui brille dans les nègreries. C'est une mort sous toutes ses formes que subissent les esclaves noirs de façon permanente.

2.3.2 La métaphore

La métaphore est une figure remarquable en poésie car elle a des présentations diverses et variées. Elle correspond à des réalités assez différentes de la structure syntaxique. Dans son fonctionnement, la métaphore met en rapport des termes d'un énoncé, des notions appartenant souvent à des domaines et des champs lexicaux différents. Dès lors, nous pouvons la définir comme une sorte de comparaison à l'absence d'un élément comparatif d'où l'appellation comparaison abrégée.

Les traités de rhétorique, les ouvrages pédagogiques distinguent complètement trois types de métaphore en rapport avec leur manifestation empirique dans les textes : il s'agit de la métaphore in presentia, la métaphore in absentia et la métaphore filée. La métaphore in presentia est la plus simple. Elle met l'accent sur le métaphorisé et le métaphorisant en les assimilant tandis que la métaphore in absentia fait apparaître le métaphorisant seulement.

La métaphore filée se prolonge après l'apparition du comparant. Il s'agit surtout de continuer d'utiliser un vocabulaire appartenant au champ sémantique du comparé, sans cesser de parler de la réalité initiale. Syntaxiquement, les catégories lexicales qui servent de supports à la figure métaphorique permettent également d'en déduire des sous-catégories de métaphore. Nous avons dans ce cas : la métaphore verbale, adjectivale, substantivale, adverbiale quand elle

¹³⁷ Jean-Jacques Robrieux, *op., cit.*, p. 44.

¹³⁸ Aimé Césaire, *op., cit.*, p. 26.

¹³⁹ *Ibidem.*

est commandée par un verbe ; un adjectif ; un nom ; ou un adverbe. La figure métaphorique est fondamentalement basée sur le sens figuré des mots.

Selon Catherine Fromilhague :

on opère par la métaphore une recatégorisation subjective et imaginaire (on parle de recatégorisation lorsqu'un humain peut être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.), en abolissant les frontières entre les catégories sémantiques et référentielles que notre entendement présupposé les plus stables : l'abstrait est associé au concret¹⁴⁰.

Le lecteur-récepteur perçoit une ressemblance grâce à un effort d'interprétation. Dans une situation d'énonciation, le lecteur peut opérer un choix d'emploi sur l'axe paradigmatique : au lieu d'utiliser le mot que le contexte fait déjà employé, il emploie un autre mot qui n'a pas la même sémantique avec le reste de la phrase. Syntaxiquement, la phrase restera correcte, par contre, son sens sera différent. C'est ce qui fait dire à Aristote que « la métaphore fait image [...] », autrement dit, elle donne à la saisie du genre cette coloration concrète que les modernes appelleront style imagé, style figuré »¹⁴¹. Dans la poésie césairienne, la métaphore est une figure très vive désignant des réalités que le poète a vécues et que cette figure est selon lui la mieux placée pour les évoquer.

Des Antillais complices du pouvoir colonial sont indifférents aux problèmes de leur pays. C'est pour cela que le poète leur compare à des insectes, « hannetons de l'espérance » et « punaise de moinillon » (p. 7). Ceci renvoie à leur naïveté face aux promesses mensongères des hommes politiques et des autorités religieuses de l'Occident, l'Europe en particulier.

2.3.3 L'allégorie

Et cette joie ancienne m'apportant la connaissance
de ma présente misère, une route bossuée qui pique
une tête dans un creux où elle éparpille quelque
cases ; [...] ¹⁴²

L'allégorie est visible ici avec l'emploi des syntagmes nominaux « cette joie ancienne » et « une route bossuée ». Le poète antillais se souvient de son passé joyeux où le Noir était libre afin de mieux révéler l'ampleur de la misère actuelle. Par l'emploi de « route bossuée », le poète personnifie la route car, il l'a attribuée des caractéristiques humaines, qui renvoient à des personnes très riches. Celui-ci l'attribue également une fonction de conduire, guider, mener vers, etc. Ces fonctions sont prises en charge par le verbe « pique » au présent de l'indicatif. La route a une valeur de localisation.

Que de sang dans ma mémoire ! Dans ma mémoire

¹⁴⁰ Catherine Fromilhague, *op. cit.*

¹⁴¹ Paul Ricœur, *La Métaphore Vive*, 1^{ère} publication, Éditions du Seuil, 1975, p. 49.

¹⁴² Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 13.

sont des lagunes. Elles sont couvertes de têtes de
morts. Elles ne sont pas couvertes de nénuphars.
Dans ma mémoire sont des lagunes. Sur leurs rives
ne sont pas étendues des pagnes de femmes.
Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire
a sa ceinture de cadavres¹⁴³ !

Nous avons ici une allégorie qui, par concaténation du syntagme nominal « ma mémoire », entité abstraite, décrit le passé triste du poète. Il s'agit de l'évocation de son passé douloureux par des réminiscences qui l'obsèdent, l'épient devenant ainsi omniprésentes. Cette mémoire est une accumulation de massacres et de scènes de violences de toutes sortes.

2.3.4 La métonymie

La métonymie est une figure de trope qui consiste à désigner un objet ou une idée par un autre terme qui convient le plus. C'est un glissement de sens permettant de remplacer un mot par un autre qui lui est lié logiquement par exemple : le contenant par le contenu. Dans cette optique, Pierre Fontanier mentionne :

les tropes par correspondance consistent dans la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet qui ait comme lui tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être ; On les appelle Métonymies, c'est-à-dire changement de noms, ou noms pour d'autres noms¹⁴⁴.

Cette figure vise une désignation plus imagée, elle est fréquente dans la langue parlée par exemple : « Socrate a bu la mort », « fumer des havanes ». C'est une figure qui provoque une certaine tension chez l'interlocuteur qui substitue à l'expression métonymique le signifiant propre. La métonymie s'appuie sur un rapport d'appartenance. À propos de la variété de la métonymie, Pierre Fontanier distingue plusieurs sortes de métonymie telles que « la métonymie de la chose, la métonymie de cause, la métonymie du contenant et celle du contenu ».¹⁴⁵

Pour élucider cette métonymie du contenu, Pierre Fontanier la définit ainsi :

La métonymie du contenu est une espèce de métonymie par laquelle certains lieux sont appelés du nom de la chose à laquelle ils servent ou à laquelle ils sont consacrés ; la Pitié, la Charité, la Maternité pour le lieu où la maison ou hospice de la pitié, de la maison de charité, de la maternité, ou encore, le contenant est employé pour désigner le contenu. La métonymie est une figure de sens évoquant parfois le contenant pour le contenu¹⁴⁶.

« Et mon âme est couchée ». ¹⁴⁷

¹⁴³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴⁴ Pierre Fontanier, *op.*, cit., p. 79.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 214.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp. 214-215.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 41.

Cette métonymie trouve ici son sens dans l'emploi du substantif « âme » qui renvoie à une partie fondamentale dans la composition du corps humain. Elle est de nature abstraite mais dans ce verset, le poète tente de la concrétiser en la personnifiant en même temps.

2.3.5 La synecdoque

Selon Le Robert, la synecdoque : « consiste à prendre le plus pour le moins, la matière pour l'objet, l'espèce pour le genre, la partie pour le tout, le singulier pour le pluriel et inversement ».¹⁴⁸ C'est un cas particulier de la métonymie. Elle permet d'employer deux mots dans un rapport d'inclusion, la partie pour le tout, la matière pour l'objet. C'est l'exemple de, « [...] je suis même réveillé la nuit par ces jambes inlassables qui pédalent la nuit [...] »¹⁴⁹

Dans cet extrait, la synecdoque s'identifie par le biais du substantif « jambes ». En effet, ces « *jambes* » renvoient aux membres inférieurs du corps humain, et précisément ceux de la mère du poète. Ces jambes infatigables manifestent une parfaite résistance du fait qu'elle pédale jour et nuit au lieu de se reposer comme les autres personnes de sa génération. Elle s'évertue aussi pour le bien-être de toute la maison, remplit ainsi sa mission s'oppose à celle de la famille. Donc, c'est sa personne toute entière qui est en activité et pas uniquement ses jambes.

« la pirogue se cabre sous l'assaut de la lame, [...] »¹⁵⁰

Dans cet énoncé, la synecdoque est remarquable à travers le mot « lame » qui fait partie de « la pirogue ». Pour mieux éclairer le sens de ce membre de phrase, de montrer que la pirogue est un moyen de déplacement. Elle est dirigée à l'aide d'une pagaie dont la partie tranchante est la lame. Voilà pourquoi elle se cabre sous son assaut. Cet énoncé traduit l'image de l'arme du Noir, cette arme qui le mène tout droit vers un destin nouveau. Car il n'est plus question pour le Noir de voyager dans les navires négriers, mais d'un voyage nouveau inauguré par la pirogue. Cette dernière se dresse avec vivacité et l'orienté vers un changement de statut beaucoup plus considérable.

2.3.6 La périphrase

La périphrase est un procédé stylistique qui consiste à dire en plusieurs mots ce qu'on pourrait dire en un mot. Quintilien classe cette figure de style au groupe des tropes, puisque les tropes tiennent pour lui la place des expressions propres. La métaphore est un trope car elle tient la place d'un mot ou d'une phrase.

¹⁴⁸ A. Rey et J. Rey-Deboue, Le Dictionnaire Le Robert, 1990.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

Pierre Fontanier, grammairien du début du XX^{ème} siècle, la définissait ainsi : « [elle] consiste à exprimer d'une manière détournée, étendue, et ordinairement fastueuse, une pensée qui pourrait être rendue d'une manière directe et en même temps plus simple et plus courte ». En d'autres termes, la périphrase est une figure de style qui consiste à désigner une réalité sans la nommer, mais en indiquant seulement certains de ses caractéristiques. L'exemple ci-après illustre cette figure :

« Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance ». ¹⁵¹

Dans cet extrait, la périphrase repose essentiellement sur le syntagme nominal « larbins de l'ordre ». Ce syntagme nominal renvoie à « flic ». Et le flic veut dire un agent de police chargé d'établir l'ordre public. Césaire les répugne car ce sont des agents qui sont à l'origine de la répression du Noir. Ce rejet des « larbins de l'ordre » est mis en relief dès la première page du poème par le syntagme verbal « Va-t-en » au mode impératif, qui traduit ici l'expression d'un ordre vif. En ce sens, le poète se définit à travers cette périphrase pour prouver son statut de libérateur des colonisés. En effet, il se situe à l'image du sage qui détient la quasi-totalité du savoir pour éclairer et montrer la bonne voie au groupe.

En somme, l'étude des figures de style que nous venons d'entreprendre à la lumière du *Cahier* est loin d'être exhaustive du fait que le poème de Césaire est inépuisable dans le cadre de l'analyse des figures de style. C'est la raison pour laquelle, notre objectif principal est plus plutôt comme nous l'avons signalé dans l'introduction d'en analyser quelques-unes qui sont en rapport avec notre sujet.

¹⁵¹ Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 7.

CONCLUSION

En guise de conclusion, nous pouvons retenir qu'Aimé Césaire dénonce les méthodes de fonctionnement de l'administration coloniale en faisant la promotion et la revalorisation de l'identité culturelle du monde noir. Dans cette logique, le poète antillais n'a pas tardé à faire recours aux procédés d'écriture notamment les figures de style. Il opte pour la poésie en prose, un genre littéraire et un lieu adéquat à l'emploi de ces différentes figures de style. Ces dernières l'ont permis de mettre l'accent sur son style d'écriture dans son poème pour mieux décrire les tares, les impostures, bref les méfaits de l'entreprise coloniale.

Cependant, le poète met à nu les conditions dans lesquelles vivaient les esclaves noirs en Europe durant cette période. Il nous fait savoir que l'homme blanc colonise l'homme noir sans raison. Lors que le Blanc déclare qu'il a pour mission de civiliser le Noir, il l'exploite.

Tout compte fait que, la démarche que nous adoptons nous permet de mieux aborder l'œuvre poétique de Césaire. En effet, l'analyse des différentes figures de style employées dans le poème et le sens qu'elles laissent apparaître aux yeux du lecteur-récepteur témoignent l'importance de la poésie césairienne. Son modèle d'écriture et son verbe poétique lui permet également de faire preuve d'originalité dans son premier recueil poétique. Nous remarquons une véritable poésie d'action dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire.

En outre, l'emploi du substantif *Cahier*, mis en exergue par des procédés syntaxiques et stylistiques constituent des éléments essentiels permettant de mettre en œuvre la nouveauté dans la création artistique césairienne. C'est un moyen pour le poète de transcender les barrières de la poésie classique. Césaire laisse apparaître une nouvelle forme d'écriture dans la poésie africaine d'expression française en critiquant sévèrement le système colonial. C'était pour mettre en exergue la dimension naturelle du langage. Dans cette logique, le lexique de Césaire touche souvent la sensibilité du lecteur et prend forme dans la syntaxe extraordinaire au sens étymologique du mot. Au-delà d'une expression vulgaire, ce qui est particulier dans le poème, c'est le retournement de cette syntaxe, retournée contre l'ennemi colonialiste, c'est-à-dire le Blanc oppresseur.

La particularité du *Cahier* laisse voir dans le style césairien une dimension historique et révolutionnaire. C'est une révolte d'un vaincu sur les vainqueurs. La langue à ce titre se présente comme une arme efficace pour contrarier le projet de l'occident. Ce point de vue qui s'applique à la fois à la syntaxe et au lexique, prouve toutefois, cette capacité du langage poétique que Césaire utilise pour atténuer son expression. Cette façon de faire est pour lui une façon de montrer que sa poésie n'est pas une simple parole, elle traduit plutôt une action. C'est ce qui explique sa détermination par le substantif « retour » créé à partir du verbe d'action

retourner. C'est non seulement un retour au pays d'origine mais également sur les valeurs traditionnelles de l'Afrique.

De plus, l'originalité de Césaire n'est pas uniquement visible du fait qu'il a évoqué le procès de l'occident dans son *Cahier* puisque beaucoup de penseurs et d'écrivains l'ont fait. Si le poème a vraiment du mérite, c'est surtout dans la façon particulière dont il a analysé cette situation. Il emploie également un vocabulaire étranger, choquant en l'occurrence des insultes pour faire passer avec rigueur son message poétique même si ça touche parfois la sensibilité du lecteur.

En outre, l'autre aspect relatant la particularité de sa poésie est son modèle d'écriture. Le poète engagé fait preuve de fidélité dans la description de ces deux sociétés. C'est ce qui donne à son poème une alternance entre l'Afrique et l'Europe. Les figures de style exprimant une sensibilité particulière donnent plus de clarté, d'élévation, d'embellissement, de vivacité à son poème sont des figures de construction. Elles donnent une certaine musicalité au poème et servent de moyens d'expression permettant de dire la chose autrement. Dans ce sens, nous pouvons évoquer les figures de pensée en l'occurrence : l'euphémisme, la métonymie, etc. qui lui permettent de mettre en valeur certaines réalités africaines.

Compte tenu des différentes figures de style employées dans le poème, le poète engagé montre l'amour profond qu'il a de sa terre natale, de ses frères opprimés. C'est le cas des figures de sens ou tropes telles que la comparaison et la métaphore. L'analyse de ce recueil poétique d'Aimé Césaire, nous a permis de mieux comprendre le rapport conflictuel qui existe entre colonisateur et colonisé. Ce phénomène est dû à une injustice qui ne dit pas son nom. Ce poème met en exergue un univers où règnent la ségrégation raciale et le non-respect des droits de l'homme.

En tant qu'avocat des sans voix, Césaire s'engage dans le combat pour la liberté de l'homme. Pour ce faire, il critique le pouvoir colonial par le biais de l'emploi des différentes figures de style telles que la comparaison, la métaphore, etc.

Elles constituent un moyen pour révéler le caractère dérisoire du colonisateur blanc. La vocation poétique de Césaire s'inscrit en grande partie dans la logique de démasquer les méfaits de la colonisation. Ceux-ci sont provoqués par le choc des cultures provenant du contact entre l'Afrique et l'Europe. Nous discernons donc un cri de cœur qui se manifeste dans la poésie africaine d'expression française plus particulièrement dans *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire. À l'ère de la mondialisation, doit-on toujours considérer l'Afrique et

l'Europe comme deux sociétés antagonistes avec la dénonciation de l'esclavage et de la colonisation à travers l'emploi des figures de style par certains auteurs africains ?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

CÉSAIRE Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, Bordas, 1983.

➤ Autre ouvrage de l'auteur

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1956.

➤ Ouvrages généraux

AQUIEN Michèle, *La Versification*, Paris, P.U.F, « Que sais-je ? » n°1377, 1990.

MENDO ZE Gervais, *Cahier d'un retour au pays natal Aimé Césaire, Approche ethnostylistique*, Préface de Jacques Fame Ndong, Paris, Harmattan, 2010.

Molinié Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, édition 08, 1992.

Senghor Léopold Sédar, *Liberté I Négritude et humanisme*, Paris, Édition du Seuil, 1964, p. 37.

➤ Articles

BISANSWA Justin « *Aux sources des littératures d'Afrique et des Antilles* », *Québec français*, n°127, pp. 24-29, 2002, <http://id.erudit.org/iderudit/55802ac>.

<http://www.erudit.org/apropos/utilisation.html>.

MOLINIÉ Georges, « Problématique de la répétition, langue française », n°01, pp. 102-111, 1994, <https://www.persee.fr/doc/lfr>.

RASTIER François, « Tropes et sémantique linguistique », in : *Langue française* », n°101, pp. 80-101, 1994, <https://www.persee.fr/doc/lfr>.

➤ Mémoires

DIOUF M. Modou, « Étude des figures de style dans *Le Vieux Nègre et La Médaille* de Ferdinand Oyono », 2014-2015.

THIANG Mouhameth, « Étude morpho-syntaxico-sémantique et stylistique des unités phraséologiques dans *Les bouts de bois de Dieu* de Ousmane Sembene (1971), dans *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane (2016) et dans *Chambre 7* de Faty Dieng (2019). »

SENE Modou, « La poétique et la stylistique dans *Poésie* (1870-1871) d'Arthur Rimbaud », 2005-2006.

➤ Thèses

FLOREA STELA Ligia, « Pour une approche linguistique et pragmatique du texte littéraire, Presa Universitară Clujană », janvier 2018.

RELMY-Mievilly Sabine, « Poésie et Politique dans l'œuvre d'Aimé Césaire : contradiction, cohérence et dépassement », 2017.

➤ **Ouvrages critiques**

DU MARSAIS Chesneau César, *Des tropes ou différences de sens dans lesquels on peut prendre un mot dans une même langue*, Paris chez la veuve de Jean-Baptiste Brocas, MDCCXXX (1730).

MOLINIE Georges, *Élément de Stylistique Française*, Paris, PUF, 1996, 4^{ème} édition 2004.

➤ **Ouvrages stylistiques**

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

Aristote, *Poétique*, Paris, Presse Universitaire de France, 1^{ère} édition, 1999.

Aron Paul, Saint-Denis et Vialia Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige PUF, 2002.

BALLY Charles, *Traité de stylistique française*, Genève & Paris, Librairie Georges & CIE ? 1951.

BETH Axelle et MARPEAU Élsa, *Figures de style*, Paris, Librio, Coll. Librio mémo, 2005.

DUPRIEZ Barnard, *Gradus : les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Département d'Univers de poche, édition 10/18/1984, nouveau tirage octobre 2008.

DU BELLAY Joachim, *Défense et Illustration de la Langue française*, 1549.

FONTANIER Pierre, *Les Figures du Discours, Introduction par Gérard Genette*, Paris, Flammarion, 1977.

FONTANIER Pierre, *Le Manuel classique*, Paris à la librairie classique de MAIRE-NYON, 1821.

FROMILHAGUE Catherine, SANCIER-CHATEAU Anne, *Analyses Stylistique : formes et genres*, Paris, édition Nathan/ Her, 2000.

FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de Style*, ouvrage publié sous la direction de Claude Thomasset, Paris, édition Nathan, 1995.

GENETTE Gérard, *Les Figures*, volume III, édition Le Seuil, 1972.

Lamy Bernard Père, *Rhétorique ou art de parler*, Paris, chez André Pralard, 1675.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire, Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MAROUZEAU Jules, *Introduction au Traité de stylistique Latine ?* Paris, Les Belles Lettres, 1935.

MOLINIÉ Georges, *La Stylistique*, Paris, PUF, « premier cycle », 1993, 1^{ère} édition « Quadrige », 2004.

MOLINIÉ Georges, *La stylistique in dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.

MOLINIÉ Georges, *Dictionnaire de Rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, édition 08, 1992.

Nola Bienvenu, *Le Vieux Nègre et La Médaille* : essai d'analyse et d'argumentation, Paris, Harmattan, 2008.

PERELMAN Chaim, TYTECA Olbrechts, *La Nouvelle Rhétorique, Traité de l'Argumentation*, Paris, PUF, 1976.

PEYROUTET Claude, *Style et rhétorique*, Paris, édition NATHAN, 1994.

REGGIANI Christelle, *Initiation à la rhétorique*, Paris cedex, Hachette, 15, 2001.

RICOEUR Paul, *La métaphore Vive*, Essais 1^{er} publication, édition du Seuil, 1975.

ROBRIEUX Jean-Jacques, *Rhétorique et Argumentation*, Paris, Armand Colin, 2^e Edition, Edition NATHAN/HER, 2000.

ROBRIEUX Jean-Jacques, *Éléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Paris, Dunod, 1993.

SANCIER-Château Anne et FROMILHAGUE Catherine, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Dunod (1^{er} éd. 1991, Bordas), 1996.

SPITZER Léo, cité par Lexikon der romanistischen Linguistik Band, 1948.

➤ **Ouvrages Méthodologiques**

CALAS Frédérique, CHARBONNEAU Dominique-Rita, *Méthode du Commentaire Stylistique*, Paris, Armand Colin, 2008.

CONSTANT Anne-Sophie, LEVY Aldo, *Réussir mémoires et thèses*, Paris, Gualimo éditeur, lextenso éditions, 4^{ème} édition, 2012.

➤ **Dictionnaire**

Le Robert, Poche, 2015.

➤ **Webographie**

www.bu.ucad.sn

www.google.com

<https://www.researchgate.net>

<https://www.Larousse.fr>

<http://littérature.savoir.fr/figure-de-rhétorique>

TABLE DES MATIÈRES

ANALYSE DES FIGURES DE STYLE DANS *CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL* (1939) D'AIME CÉSAIRE.

DÉDICACES.....	i
REMERCIEMENTS	ii
SOMMAIRE	iii
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE : PROCÉDÉS LEXICAUX ET SÉMANTIQUES DES FIGURES DE STYLE.....	5
CHAPITRE 1 : ÉLUCIDATION CONCEPTUELLE	7
1.1 DU POINT DE VUE DIACHRONIQUE.....	7
1.1.1 La stylistique littéraire.....	9
1.1.2 La stylistique de la langue	9
1.1.3 La rhétorique grecque et la rhétorique latine.....	11
1.2 DU POINT DE VUE SYNCHRONIQUE.....	14
1.2.1 La renaissance	14
1.2.2 Les temps modernes	17
CHAPITRE2 : QUELQUES ELEMENTS ESSENTIELS DE LA STYLISTIQUE	20
2.1 LE STYLE ET LA FIGURE	20
2.2 LA FIGURE DE RHETORIQUE ET LA FIGURE DE STYLE.....	23
2.3 LE SIGNIFIANT ET LE SIGNIFIÉ	24
2.4 LA CONNOTATION ET LA DENOTATION.....	25
DEUXIÈME PARTIE : PROCÉDÉS SYNTAXIQUES ET FIGURES DE STYLE.....	28
CHAPITRE1 : LES PROCÉDES SYNTAXIQUES.....	30
1.1 LES PROCÉDES DISCURSIFS	30
1.2 LES PROCÉDES ARGUMENTATIFS.....	32
1.3 LES PROCÉDES ENONCIATIFS.....	40
1.4 LES PROCÉDES PRAGMATIQUES.....	46
CHAPITRE 2 : LES FIGURES DE STYLE.....	48
2.1 LES FIGURES DE CONSTRUCTION	48
2.1.1 La répétition	48
2.1.2 L'anaphore	49

2.1.3	L'épiphore	53
2.1.4	Le symploque	54
2.1.5	La reduplication ou l'épizeuxie	55
2.1.6	L'anadiplose	56
2.1.7	L'épanalepse	58
2.1.8	La concaténation	58
2.1.9	L'énumération	59
2.1.10	Le pléonasma	61
2.1.11	Le gallicisme	61
2.1.12	L'antéisagoge	63
2.1.13	L'ellipse	63
2.2	LES FIGURES DE PENSÉE	64
2.2.1	L'hyperbole ou l'auxèse	65
2.2.2	La tapinose	66
2.2.3	L'auxèse	67
2.2.4	L'adynaton	67
2.2.5	La litote	68
2.2.6	L'euphémisme	69
2.2.7	L'exténuation	70
2.2.8	La compensation	70
2.3	LES FIGURES DE SENS OU TROPES	71
2.3.1	La comparaison	71
2.3.2	La métaphore	72
2.3.3	L'allégorie	73
2.3.4	La métonymie	74
2.3.5	La synecdoque	75
2.3.6	La périphrase	75
	CONCLUSION	77
	BIBLIOGRAPHIE	81