

**POUR UNE APPROCHE RIFFATERRIENNE DE LA CONVERSION
AUTOUR DES POUVOIRS DE L'IMAGE DE LA FEMME DANS À
CALIFOURCHON SUR LE DOS D'UN NUAGE DE BOTTEY ZADI
ZAOUROU / FOR A RIFFATERREAN APPROACH TO A
CONVERSION AROUND THE POWERS OF WOMAN'S IMAGE IN À
CALIFOURCHON SUR LE DOS D'UN NUAGE BY BOTTEY ZADI
ZAOUROU / O ABORDARE RIFATERIANĂ A CONVERTIRII ÎN
JURUL IMAGINILOR PUTERINICE ALE FEMEII ÎN À
CALIFOURCHON SUR LE DOS D'UN NUAGE DE BOTTEY ZADI
ZAOUROU¹**

Résumé: L'œuvre poétique *À califourchon sur le dos d'un nuage* (2009) de l'Ivoirien Bottey Zadi Zaourou investit une matrice ou proposition sous-jacente : la célébration de la femme. L'hypogramme intratextuel et extérieur qu'elle constitue, rendus explicites par des conversions ou permutations des marques desdits hypogrammes, transforment les constituants de cette matrice en les modifiant par un seul et même facteur : "la femme", perçue comme étant un mot-noyau ou nucleus. Les mondes possibles qui en découlent génèrent plusieurs images dont les pouvoirs aussi riches que variés participent à la génération des textes poétiques décryptés.

Mots-clés: femme, image, conversion, matrice, hypogramme.

Abstract: Ivorian Bottey Zadi Zaourou's poetic work *À califourchon sur le dos d'un nuage* (2009) chronicles an underlying matrix or proposition, namely the celebration of the woman. The intra and extra-textual hypogram it constitutes, made explicit through the conversion or permutation of the hypogram's marks, transform the matrix's constituents by modifying them through one factor only: "woman", seen as a core word or nucleus. The subsequent possible worlds generate many images whose rich and varied powers partake in the generation and production of the analyzed poetic texts.

Keywords: woman, image, conversion, matrix, hypogram.

Introduction

Selon Jean-Baptiste Tati Loutard, « *L'intérêt de la femme dans l'art vient du fait qu'elle est le seul être tangible qui soit toujours au-delà de sa présence.* » (Loutard, 2007 : p. 576) En d'autres termes, la femme ressemble à un immense réseau où convergent les multiples réalités difficilement maîtrisables. L'on sombre souvent dans l'erreur en ne se focalisant que sur son "seul être tangible", sur sa morphologie qui n'est qu'un aspect superfétatoire de la multi-dimensionnalité qu'elle incarne. Mieux vaut ce faisant aller "au-delà de sa présence", la saisir davantage dans un regard pluriel puisqu'indépendamment de son état physique et biologique, la femme est un "tout" gigantesque, une énigme à décrypter indéfiniment. Son seul nom rime avec amour, beauté, douceur, maternité, affection, élégance... Mais, elle est aussi souvent au centre des frasques et des passions pernicieuses qui enlaidissent sa belle réputation et ses rayonnantes qualités physiques sus-indiquées ; autant de contrastes qui font que l'art, dans sa propension à découvrir l'inconnu, l'impensable, l'insolite, le beau dans sa relative contradiction, lui accorde un intérêt particulier. Ainsi donc, l'image que la femme suscite dans la création artistique, en général, et dans la poésie, en particulier, déborde d'exubérance : « *Les images sont dans la poésie comme les étoiles dans le ciel : il faut les rassembler en un dessin significatif pour que la lumière en soit plus vive* » (Loutard, *op.cit.* : 569). Nul ne peut dénombrer avec exactitude

¹ Yagué Vahi, Université Félix Houphouët Boigny, Abidjan, UFR Langues, Littératures et Civilisations, Département de Lettres Modernes, Groupe de Recherches Sémiotiques-Côte d'Ivoire, youlavahi@yahoo.fr

les "étoiles" qui inondent le ciel ; il en est de même pour la représentation de la femme sous la plume d'un poète. En effet, entre la première réalité (A), c'est-à-dire la femme perçue physiquement, concrètement, objectivement, et la deuxième réalité (A') qui s'identifie à l'imageant – femme – pris dans un autre référent qui éclaire et illustre le premier, il y a évidemment un rapport de proximité et surtout de ressemblance. Mais ledit rapport engendre de multiples possibilités de réalisations qui font que la réalité (A') s'étend à une grande échelle, comme nous l'indiquions tantôt. La forte quantité de cette « *motivation analogique du signifié* » (Rigolot, 1979 : 158) qui s'opère au moyen des obliquités sémantiques¹ renforce la fonction imaginante. Ainsi conçue, celle-ci contribue à l'émergence d'une intumescence de l'image ou de l'augmentation de la capacité "analogique" dont le débit intempestif et sans cesse croissant se transforme en un pouvoir que Louis Marin définit en ces termes :

Pouvoir, c'est être en état d'exercer une action sur quelque chose ou quelqu'un, non pas agir ou faire, mais en avoir la puissance, avoir cette force de faire ou d'agir. Pouvoir dans le sens le plus vulgaire, et le plus général, c'est être capable de force, d'avoir – et il faut insister sur cette propriété, cette appropriation, cette possession – une réserve de force qui ne se dépense pas, mais met en état de se dépenser. Pouvoir, c'est être en puissance de ... (Marin, 1993 : 11).

L'image est un "pouvoir" parce qu'elle peut "agir", produire et provoquer de grands effets psychologiques ou moraux sur une personne. Elle détient, donc, une grande capacité d'actions susceptibles de transformer ladite personne dans la mesure où celle-ci se trouve souvent contrainte de changer d'attitude, d'apprécier, de juger autrement suite à cette "force", cette énergie extérieure due aux effets psychologiques et moraux susmentionnés.

Notre dessein dans la présente contribution consiste à décrypter l'œuvre poétique *À califourchon sur le dos d'un nuage* de l'écrivain Bottey Zadi Zaourou au moyen de la conversion ou de la permutation des marques conçue par le sémioticien Michael Riffaterre, le pouvoir que l'image de la femme exerce sur le poète et en déterminer la signification. La mise en lumière de cette préoccupation s'articulera autour de la conversion du système descriptif, de la conversion comme signe textuel et de la conversion combinée avec l'expansion.

La conversion du système descriptif

Pour aider le lecteur à mieux comprendre les argumentations qui suivront tout au long de ce travail, une définition des concepts de "système descriptif" et de "conversion" s'impose. En effet, selon Riffaterre : « [*l]*e système descriptif est un réseau de mots associés l'un à l'autre ; réseau organisé autour d'un mot-noyau en conformité avec le sémème de ce nucleus » (Riffaterre, 1983 : 58). Johanne Prud'homme et Nelson Guilbert, dans le même sens, avancent que « le système descriptif est un groupe de mots, d'expansions et d'idées qui sont utilisés dans le texte pour désigner les parties du tout que l'on veut représenter » (Prud'homme & Guilbert, 2006 : [en ligne]).

Le système descriptif s'assimile à une représentation construite à partir d'un mot autour duquel gravitent d'autres mots qui sont en réalité des métonymies de ce "mot central" appelé "mot noyau ou nucleus". En effet, "le tout que l'on veut représenter" désigne alors ce mot noyau ou nucleus. "Le groupe de mots, les expansions et les idées"

¹ Riffaterre en joignant le substantif "obliquité" à la sémantique du poème veut insister sur le mode de fonctionnement de la signification du texte poétique par rapport au langage prosaïque. Selon lui, le langage poétique est perçu de biais, dévié, incliné, penché, infléchi. Il n'est donc pas droit, vertical ; d'où le caractère "oblique" qui lui est dévolu.

dont nous parlions tantôt, sont donc des mots satellites sémantiquement liés à un "concept" qui désigne la matrice, l'idée générale du texte.

La conversion, quant à elle : « *transforme les constituants de la phrase matrice en les modifiant tous par un seul et même facteur* » (Idem). Une phrase se définit par les éléments qui la constituent ; en un mot, sa structure. Il est possible que ces éléments subissent une transformation – un passage d'une forme à une autre –. Mais, ils parviennent, à la suite de ce processus, à converger vers un seul et même "facteur", un résultat unique qui regroupe sémantiquement tous les éléments de la phrase en présence donnant ainsi naissance à une conversion qui « *consiste à prendre une phrase et à en modifier une constante qui altère le sens double, celui de la phrase initiale et celui de la transformée* » (Riffaterre, *op.cit.* : 86). Cette transformation qui s'opère de la phrase matrice ou initiale à la phrase convertie peut prendre en compte soit un hypogramme soit un système descriptif. Au cas où le texte est hypogrammatique – synonyme d'un cliché ou d'un système de signes à caractère référentiel déjà actualisé dans un texte antérieur –, l'on s'aperçoit qu'une orientation positive ou négative apparaît. La signifiante qui en découle se présente sous deux aspects : l'hypogramme négatif appelle une valorisation positive et l'hypogramme positif, une valorisation négative. À cet effet, Riffaterre précise : « *Les composantes de la conversion convertissent toujours les marques de l'hypogramme ; dans certains cas la conversion n'est rien d'autre que la permutation des marques* » (Idem.). La permutation des marques dont il s'agit, ici, s'assimile aux deux pôles de l'hypogramme sus-indiqués, en l'occurrence le positif et le négatif.

La conversion des systèmes descriptifs se transforme en un code au moyen de la permutation des marques et devient par ricochet un signe à part entière sur des séquences plus élargies :

Tout s'annonça par un roucoulement des désirs
Le ciel somnolait
La ville aussi
La musique ruisselait en nous
Et mille éclairs couvaient dans le ventre de l'orage
J'ai surpris ton regard
Et toi le battement de mes peurs battant la chamade
Mais le ciel a souri d'un arc-en-ciel complice
Et l'amour-orage a reverdi tout soudain
Paix
Paix sur les cœurs que fécondent les blancs cumulus
Vénus est née (Zadi, p. 11)

Le processus de génération du texte poétique ci-dessus est rendu possible par la description de l'amour qui prévaut entre le poète et son amante. La lecture heuristique de ce poème laisse apparaître d'emblée une permutation négative déclenchée par le lexème "orage" dans "nulle éclairs couvaient dans le ventre de l'orage/ l'amour- orage a reverdi tout soudain". La conversion dictée par cette négativation du lexème "orage" fait penser à la violence d'un amour qui, au lieu de consolider les liens affectifs, détruit outre mesure toute personne qui s'y adonne, comme, par exemple, le poète. Par conséquent, l'amour s'assimile aux "éclairs" que provoquent un temps tempétueux dont la colère et la violence inouïes tel un cyclone dévorent tout sur son passage et accentuent les "peurs" du passant ou de l'amoureux. L'environnement où se déploie cet amour devient subitement hostile puisqu'il sombre indéfiniment dans une lassitude indescriptible ; le lexème "somnolait" dans "Le ciel somnolait/ La ville aussi " corrobore cette assertion.

Au regard du contexte, l'analyse componentielle ou sémique du lexème "orage" engendre une pratique signifiante dont la productivité est à élucider :

orage : averse + violence + accompagnée + foudre + tonnerre
averse : pluie + brève + importante

→ Noyau sémique commun = "eau"
 tonnerre : bruit + foudre
 foudre : lumière + vive + éclair + violente + détonation
 → Noyau sémique commun = "feu"

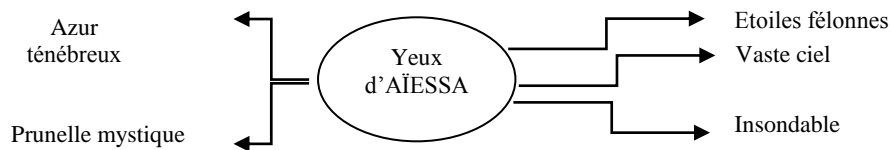
Analyse

Selon le poète Zadi Zaourou, « *l'amour, c'est l'eau trouble qui étanche la soif de la gazelle et du gnou ; mais qui masque aussi le corps rugueux et la gueule criminelle du prédateur. Aimer une femme, aimer un homme – pour une femme – c'est toujours accepter de souffrir* » (Zaourou, 2009 : 73). L'amour vraie et vivace apporte la joie au cœur et vivifie les rapports humains. Il apaise par sa fraîcheur naturelle la soif du désir partagé, de l'affection passionnée pour une personne. Ce faisant, l'on peut l'assimiler à une "eau", car « *l'eau est la maîtresse du langage fluide, du langage sans heurt (...) qui assouplit le rythme, qui donne une matière uniforme à des rythmes différents* » (Bachelard, 1942 : 209). L'amour unit deux personnes issues de pays, de régions, de familles différentes. Il brise, donc, les murs de la méfiance. Il "assouplit", adoucit les relations humaines en annihilant les frontières religieuses et culturelles et en unissant deux personnes pour en faire "une matière uniforme", un seul corps rigide et immuable dont la complicité s'accorde comme des "rythmes" d'une musique suave. L'amour atténue, par sa force inégalée, l'avancée meurtrière de "l'orage", des averses même les plus dévastatrices pour installer en toute majesté le "feu" dans la mesure où « *l'amour est la première hypothèse pour une reproduction objective du feu* » (*Ibidem*, p. 51). C'est par le feu sexualisé que la vie prend véritablement forme. Le désir naît lorsqu'il y a frottement et le feu vient du frottement. Par le frottement, le plaisir devient total ; l'amour s'intensifie comme un feu de brousse attisé par le vent sec de l'harmattan en pleine saison sèche ou un orage dans toute sa plénitude.

Dans le poème ci-dessous, la conversion continue son travail d'unification en investissant cette fois-ci une partie du corps de la femme, l'amante, la bien-aimée dont l'image sans cesse renouvelée séduit irrésistiblement le poète :

Vaste ciel tes yeux
 AÏESSA
 Azur ténébreux qui dévore tout !
 Que de mondes ensevelis dans le secret de ta prunelle
 mystique
 Insondable est l'œil de ma bien-aimée
 J'y vois pourtant une étoile
 Deux étoiles
 Mille étoiles félonnes » (ZADI, *op.cit.* : p. 49)

La lecture herméneutique de ce poème fait écho aux constituants sémantiques qui définissent le regard d'Aïessa à travers une grille de métonymies insérant un mot noyau. Le schéma du système descriptif indiqué *infra* l'atteste :



Analyse

Les épithètes péjoratives telles que "azur ténébreux/ vaste ciel/ étoiles félonnes/ insondable/ prunelle mystique" affectent le mot noyau "yeux" par leur discordance sémantique. Les hypogrammes positifs : "Azur" – couleur d'un beau bleu lumineux – et "étoiles" – corps célestes qui apparaissent comme des point brillants – traduisent la rayonnante beauté de l'amante ; mais, lorsqu'ils subissent une conversion, une permutation des marques, la signification qui en découle devient une valorisation négative à travers les investissements sémantiques "ténébreux/ félonnes" dans "Azur ténébreux/ étoiles félonnes". La surprenante modification de cette séquence ne signifie pas que le regard de l'amante – cette partie intégrante de sa beauté – repousse par sa laideur le poète ou a une répercussion violente sur la personne de celui-ci. Loin s'en faut ! Il – le regard de l'amante – est une représentation littéraire d'une passion amoureuse vécue par le poète. En effet, le regard de l'amante est tellement "insondable" – extrêmement profond – qu'il – le poète – l'assimile à un fait "mystique" ou à quelque chose de surnaturel, un regard hors du commun, séduisant à l'excès.

Dans la première partie de ce travail, il faut retenir que la conversion ou la permutation des marques dans le poème analysé donne à l'image de la femme-amante un pouvoir de séduction qui ne laisse pas le poète indifférent ; d'où la réaction de celui-ci à se répandre dans une appréciation laudative qui surprend souvent le lecteur. Une telle réaction va grandissante et accouche d'une autre conversion.

La conversion comme signe textuel

Dans le poème ci-dessous, la conversion convertit les marques de l'hypogramme dont la variation et la modulation n'est pas une suite de mots mais une unité textuelle :

La femme que j'aimais me fit dire que son âme vibrat
Vibrat à l'appel du tocsin.
Mais pour quelle guerre lui dis-je
Pour quelle victoire ? (Zadi, *op.cit.* : p. 55)

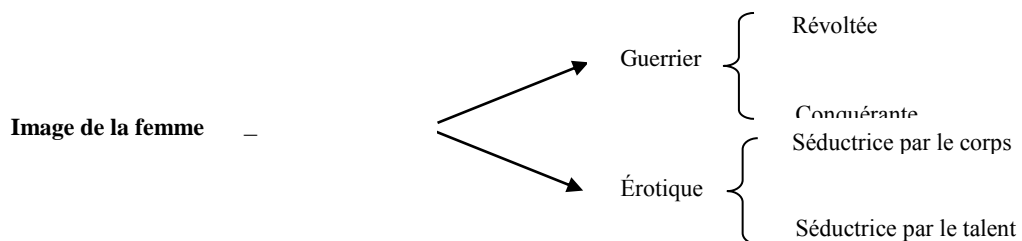
La conversion des marques de l'hypogramme est rendue possible par l'emploi du lexème "guerre" dans "Mais pour quelle guerre lui dis-je". La lecture référentielle dudit lexème traduit sémantiquement "la lutte entre deux peuples, deux pays en armes". Là, le lecteur non-investi est tout de suite surpris de la présence inopinée d'un tel phénomène dans une œuvre poétique dont la trame s'articule essentiellement autour de l'image de la femme. Pour comprendre aisément le langage déviant que le lexème "guerre" engendre au-delà du contexte imposé par le poème, il faut absolument considérer l'émergence d'un texte imaginé hypogrammatiquement et qui aboutit à la mise en place d'une unité formelle par conversion. Ici, le texte est un jeu nominal, une anomalie discursive qui permet de reconstruire un hypogramme qui est le véritable mythe en pays Bété – groupe ethnique résidant à l'ouest de la Côte d'Ivoire – ; en l'occurrence le mythe de Mahié. L'authenticité de cet hypogramme est garantie par l'usage langagier des lexèmes appelés lieux communs en sémiotique poétique. Il s'agit ici de "femme/ guerre/ victoire", respectivement repérables aux vers 1-3 et 4.

Le mythe de Mahié (Zadi, 2001 : 8-9) rapporte que les femmes et les hommes vivaient, autrefois, en communauté séparée. Un jour, à la suite de l'aventure d'un chasseur, les femmes découvrent l'existence des hommes non loin de leur royaume, ce qui constitue pour elles une menace. Une guerre s'éclate alors entre les deux communautés. Mais, à maintes reprises, celle-ci se solde par la victoire des femmes. Les hommes ne désespèrent pas pour autant. Après plusieurs investigations, ils se rendent compte que le secret du pouvoir des femmes est détenu par Zouzou, le seul homme qui vit dans cette communauté des femmes. Mahié, la reine des femmes, pense que Zouzou l'a trahie. Elle le capture et l'exécute.

Les femmes de la communauté n'admettent pas du tout la mort de Zouzou avec qui elles partageaient paisiblement leur vie de chasteté. Ce faisant, elles se révoltent contre Mahié. Celle-ci voit son autorité bafouée. Excédée par cette humiliation, elle se suicide. Les femmes, toutes libres en actions, décident désormais de s'unir aux hommes, les semblables de Zouzou.

L'on remarque que la conversion fait de l'épisode du mythe de Mahié, un texte à part dans le poème, une unité textuelle, comme nous l'indiquions plus haut. En effet, en nous référant à cette marque hypogrammatique conçue à partir du lexème "guerre", la séquence tout entière devient l'équivalent syntagmatique d'une double référence. Ici, la "guerre" n'est pas synonyme d'une opposition violente entre deux peuples ou deux pays armés. Elle sort de la linéarité, de la mimésis et devient une agrammaticalité – un langage déviant – logée à la même enseigne qu'un prétexte, un alibi qui cache une intention que nourrissent depuis longtemps les deux communautés. Par conséquent, les femmes cherchent, contre vents et marées, à rentrer dans l'intimité des hommes et vice-versa, d'où l'interrogation sans réponse du poète : "Quelle victoire" ; celui-ci ne comprend pas la réaction de sa bien-aimée qui, contre toute attente, "vibre à l'appel du tocsin", tremble en entendant la sonnerie prolongée de la cloche, sonnerie destinée peut-être à donner l'alarme. Pour le poète, cette alarme n'est pas assimilable à un trouble provoqué par un danger ou un malheur quelconque, un avertissement, un signal qui fait connaître un danger, une agression. Elle tonifie un projet érotique quand l'on sait que la chasteté des femmes vient de prendre fin avec la mort de Zouzou. Là, les femmes ne tremblent pas de vengeance ou d'une éventuelle violence latente mais elles sont plutôt émues à l'unisson en découvrant un sexe-autre susceptible de leur fournir le plaisir. La "victoire" dont parle la bien-aimée n'a donc pas sa raison d'être. Elle n'est qu'une vue de l'esprit. Elle est partout et nulle part. La guerre s'assimile, ce faisant, à une bataille saine pour la conquête du cœur de l'amant ou de l'amante, la personne désirée. Cette guerre n'avilit point, n'animalise pas l'individu mais l'élève, le rend plus sociable et, surtout, sensible à "l'appel" de ce "tocsin" d'un autre genre qui n'annonce pas du tout l'avènement d'un conflit armé, d'un affrontement sanglant mais d'une joie de vivre, d'un amour partagé.

À l'issue de la lecture du mythe de Mahié que les lieux communs susmentionnés donnent à découvrir et auxquels s'ajoutent les hypogrammes repérables dans les vers : "Mahié toutes les femmes à barbe (Zadi, *op.cit.* : 33) / L'Aïessa-guerrière" (Zadi, *op.cit.* : 51), il faut retenir que l'image de la femme ne se réduit pas à son seul pouvoir de séduction sur l'homme. Elle révèle aussi le talent de la gent féminine, la volonté de celle-ci à se battre sainement pour conquérir le cœur de l'être aimé et combler son désir érotique. Cette image rime aussi avec la détermination, le courage de la femme dans sa quête de la liberté ainsi que les retombées qui en découlent. Le schéma ci-dessous est le résumé de cette pratique signifiante.



Dans *À califourchon sur le dos d'un nuage*, une seconde marque de l'hypogramme permet de mettre en relief une autre conversion comme signe textuel :

Aiessa
Flamme sonore sur les lèvres de minuit
Ivresse ivresse
Délire du temps quand s'éloignent les feux
Que pourchassent d'autres feux
Puis d'autres encore qui parachèvent, féeriques,
Le fier embrasement de la nuit (Zadi, *op.cit.* : 26)

Le lexème "feux" perceptible dans "Délire du temps quand s'éloignent les feux/ Que pourchassent d'autres feux" (vers 3-4) est une marque de l'hypogramme dont la particularité due à sa récurrence sur la chaîne discursive focalise l'attention de l'analyste. Les lexèmes "flamme" (vers 1) et "embrasement" (vers 6) isotopes en vertu de la redondance du sème "feu" dans les éléments de prédication, accentuent davantage la particularité sus-indiquée. Le "feu" au regard du contexte devient un cliché de la représentation littéraire qui désigne les deux amants, en l'occurrence le poète et sa bien-aimée. La personnification implicite à travers les séquences verbales "s'éloignent les feux" et "pourchassent d'autres feux" corrobore cette assertion et affirme l'idée selon laquelle « *l'amour est la première hypothèse scientifique pour la reproduction objective du feu* » (Bachelard, 1949 : 51). Vouloir communier, s'unir physiquement, moralement, psychologiquement avec l'autre, partager avec lui la joie, les peines et les souffrances sont le leitmotiv et les intentions des personnes qui tombent amoureuses l'une de l'autre. Il y a donc là une volonté manifeste de tisser un lien très étroit et de maintenir vivace comme la chaleur, les rapports avec l'autre, l'être désiré. Or, la vraie chaleur qui explose les prévisions météorologiques, est produite par un "feu" ardent ; lequel "feu" naît toujours d'un frottement. En plus, le frottement donne à deux corps différents, sexuellement, un plaisir intense qui vivifie et consolide l'amour.

Conscient de cette indéniable réalité susmentionnée, Gaston Bachelard annonce « *la chaleur est un bien, une possession. Il faut la garder jalousement et n'en faire don qu'à un être élu qui mérite une communion, une fusion réciproque* » (*Ibidem*, p. 75). Lorsque deux personnes s'aiment réellement, elles sentent une sensation forte l'une pour l'autre. Par conséquent, une énergie intense les rapproche, une ardeur, une passion les pousse l'une vers l'autre créant ainsi une cordialité sans faille, une ferveur totale, un enthousiasme immodéré, une "fusion", une "communion", une union "réciproque" des cœurs. Là, la "chaleur" s'identifie à un "bien", un trésor, une richesse qu'il faut "garder", réserver "jalousement" pour soi, préserver avec la plus grande précaution afin de l'offrir à "l'être élu", la personne que l'on aime. En somme, la conversion de la marque de l'hypogramme qui investit le lexème "feu" fait penser au complexe de Novalis.

S'inspirant d'un poème de Novalis, le complexe de Novalis conçu par Bachelard met en scène deux personnages : FREYA – la fille du roi ARCTUR – et ÉROS qui, dans les propos ci-dessous, partagent avec le lecteur les circonstances de leur amour naissant :

Laisse-moi toucher ton écu, dit-elle (FRÉYA)
avec douceur
Et comme il (ÉROS) y consent
Son armure vibra ; et une force vivifiante parcourut
tout son corps. Ses yeux jetèrent des éclairs ; on entendait
son cœur battre contre la cuirasse (...)
Quand ÉROS transporté de joie se vit devant
FRÉYA endormie, tout à coup un fracas formidable
éclata. Une étincelle puissante avait couru de la
princesse au glaive (...)
ÉROS laissa tomber le glaive. Il courut à la princesse
et imprima un baiser de feu sur ses fraîches lèvres (*Ibidem*, p.
74)

Les lexèmes "flamme/ embrasement" (cf. poème de Bottey Zadi) et "éclairs/ étincelle" (cf. poème de Novalis) sont des signes éminemment convertibles qui ont deux valorisations contraires : le bien et le mal. Mais, la valorisation positive, c'est-à-dire le bien, prend le dessus puisqu'elle aboutit au résultat d'un processus de conversion qui reconstruit un hypogramme : celui de la véritable histoire d'un amour que le poème de Bottey Zadi donne à découvrir. Par conséquent, ledit lexème fonctionne comme un signe textuel et constitue un texte à part dans le poème. Le complexe de Novalis confirme la présence de cette conversion hypogrammatique que la phrase attendue, "baiser de feu", insinue en contexte. En effet, par un "feu" qui brille sans brûler, Éros manifeste ouvertement et avec la plus grande vivacité son amour pour la princesse Fréya. Il en est de même pour le poète Bottey Zadi et sa bien-aimée Aïessa dont le sentiment symbolisé par un "feu" réciproque - "(...) les feux/ Qui pourchassent d'autres feux" - traduit une seule intension : se rapprocher l'un de l'autre pour communier en noce.

Que retenir au terme de la deuxième partie de cette contribution ? Le mythe de Mahié et le complexe de Novalis mentionnent successivement et alternativement des transformations d'un hypogramme dont la conversion respective et l'univocité des marques convergent vers une signifiante unique construite autour d'une matrice : l'histoire d'un amour entre l'homme et la femme. Par conséquent, les lexèmes "guerre" et "feu" deviennent des signes textuels et constituent un texte à part dans les poèmes sus indiqués. Le cours de cette conversion hypogrammatique est surtout dominé par le pouvoir de l'image de la femme ; une image caractérisée par sa subtilité ; en d'autres termes, la femme, pour exprimer ses sentiments, emploie des moyens qui demandent, pour être saisis, une finesse d'esprit assez exceptionnelle (cf. la réaction des femmes dans les épisodes précités). La conversion ou permutation des marques n'est pas figée. Elle poursuit sa randonnée en dévoilant d'autres formes de production du texte poétique.

La conversion combinée avec l'expansion

Selon Riffaterre,

il existe un type de conversion qui n'est pas lié à un hypogramme extérieur. Ce type modifie la production d'un texte généré par expansion. Au lieu de produire de manière indifférenciée des formes plus complexes que leur homologue dans la matrice, l'expansion, ici, se limite à celle de ces formes plus complexes qui répètent aussi des traits caractéristiques de la matrice (Riffaterre, *op.cit.* : 99-100).

Dans la deuxième partie de ce travail, le complexe de Novalis est un texte, une idée minutieusement agencée, tirée d'un autre texte bien connu et le mythe de Mahié, une représentation de la réalité dont le poète Zadi a hérité à une certaine période de son existence. Les deux épisodes sont donc des "hypogrammes extérieurs" qui fournissent un apport très important "dans la production d'un texte généré par expansion". Ici, la structuration du texte poétique est le résultat provenant "des formes plus complexes", en d'autres termes, les signes poétiques qui participent à la mise en place d'une proposition sous-jacente génératrice de plusieurs images s'étendent de façon discontinue et forment un "tout", un ensemble constitué d'éléments multiples et variés sur la chaîne discursive ; d'où le caractère "complexe" qui lui est dévolu. La matrice ainsi obtenue – car c'est de cela dont il s'agit – devient, par conséquent, un mode d'organisation de toute une séquence, une microstructure, dirait-on.

En ce qui concerne la conversion combinée avec l'expansion, "les formes complexes" demeurent mais "elles répètent les traits caractéristiques de la matrice", c'est-à-dire que l'expansion convertit les marques d'un hypogramme intratextuel à partir de lexèmes sémantiquement contradictoires et répétés, conçus selon un principe d'unification

qui traduit souvent des propos surprenants et blessants, susceptibles de générer des mondes possibles :

Swilia
Comment te nommer au réveil
(...)
Embrun qui tréssaille et soupire entre ciel et mer
Orage orage cyclone aux quatre rives de l'âme
Quand te tient la transe des désirs que tu inspires
Comment te nommer, femme
Ô vaste plaine à éclore mille vergers
Graines bourgeon fleur succulent fruit de pleine saison
Emerge donc féline et radieuse
Swilia mon SIDA !
Et qu'à mon signal
Chaque étoile s'incline et te salue au passage du
gué (Zadi, *op.cit.* : 70)

Les constances de la conversion sont traduites par une matrice qui se résume comme étant une célébration de la femme. Du point de vue référentiel, le lexique du système descriptif est en grande partie commutable avec ladite matrice. Les atouts physiques de Swilia, mis en relief par les images telles que "fleur/ radieuse", et les investissements sémantiques en contexte "vergers/ plaine" l'attestent. En effet, Swilia rayonne de toute beauté comme une "fleur" au printemps et qu'une "plaine" couverte "de mille vergers", d'une végétation riche et verdoyante, étale au regard du passant. Elle séduit irrésistiblement le poète qui ne peut s'empêcher d'inviter les "étoiles" cachées dans le firmament à descendre sur terre afin qu'elles "s'inclinent" avec résignation devant cette beauté immarcescible qui éblouit, fascine et qu'un homme, même le moins attentionné, "salue" respectueusement après le "passage du gué", cette traversée d'eau peu profonde qui, au départ, "tréssaille", fait agiter résolument sans, en définitive, inquiéter.

Cependant, la convocation des images "orage/ cyclone, SIDA" est inappropriée quant à la célébration de la femme. L'étrangeté de ces images fait que cette catégorie de paradigme exclut celle évoquée plus haut, en l'occurrence, "fleur/ radieuse", à telle enseigne qu'il y a dans un contexte de langage cognitif, une contradiction dans les termes encourageant cette célébration inaccoutumée. Le sémème "féline" a, par exemple, deux facettes lexicales, l'une négative qui se caractérise par la violence, puis la répugnance, et l'autre positive. L'on sait que le félin est très dangereux pour l'homme car il tue. Les maux qu'il provoque s'assimilent à ceux d'un "orage" – une averse violente accompagnée de foudre et de tonnerre – ; un "cyclone" – un vent très violent qui cause de grands dégâts – et au "SIDA" – une maladie virale très contagieuse et mortelle –. Mais le félin se distingue aussi des autres animaux par son allure majestueuse, douce et "radieuse". Le portrait moral et physique de Swilia fonctionne donc comme un catalogue d'images contradictoires qui conduit à une détérioration irréversible de la matrice. Swilia est tantôt belle, élégante et fascinante tantôt violente, horrible et laide moralement. En somme, le poème de Bottey Zadi Zaourou est l'expansion de deux pôles opposés que l'on observe à travers le potentiel discursif dérivable de l'association des lexèmes "radieux/ fleur" d'une part et "orage/ cyclone/ SIDA" d'autre part. L'actualisation de la matrice n'est pas, ce faisant, déchiffrable immédiatement. Cet aspect ne peut s'apercevoir qu'après une lecture rétroactive corroborant la présence effective de la conversion combinée avec l'expansion dans l'œuvre poétique étudiée. La production de texte qui découle de ce mécanisme théorique sus indiqué va grandissant :

Elle a meurtri mon cœur
Comme la peur le cœur du fusil mitrailleur
Mais chantez

Chantez sa gloire Ô ! vous
Mots sacrés qui veillez mes nuits ensorcelées
Il n'est douleur que ne séduise la poésie
(...)
Chantez haut sa gloire
AËSSA est née pour souper sur les genoux des dieux (ZADI,
op.cit. : 43)

Une marque mimétique est perceptible dans ce poème parce que l'expansion n'est pas le résultat des traits distinctifs de la matrice. Un détour textuel impose à travers une altérité lexicale un paradigme qui, de prime abord, reste indéchiffrable. En d'autres termes, Swilia – lexème susceptible d'être le nucleus du système descriptif – n'est concaténé à aucun investissement sémantique sur toute la chaîne discursive. Cependant, par un modèle métaphorique, l'on peut rendre explicite la matrice et lever les ambiguïtés qui en découlent afin que la conversion apparaisse. Pour y parvenir sans heurt, il faut établir une parenté sémantique entre les différents sémèmes. Ainsi donc, en contexte, les sémèmes "meurtri/douleur/ fusil mitrailleur/ nuits ensorcelées" et "gloire/ séduise/ chantez" sont respectivement isotopes en vertu de la redondance du sème "affliction" et "amour" dans les éléments de prédication. L'association des lexèmes "souper sur les genoux des dieux", à elle seule, exprime la frivolité.

Swilia fait partie de la race des femmes volages, inconstantes en amour. Elle est "née pour souper sur les genoux des dieux", c'est-à-dire qu'elle change constamment, sans vergogne, de partenaires. Malgré son attitude déshonorante, l'amant (le poète) ne peut s'empêcher de l'aimer. Il n'hésite donc pas à invoquer la poésie afin que, par le biais de ses "mots sacrés", elle l'aide à "chanter" la "gloire", à magnifier laudativement Swilia. Cette réaction paradoxale qui choque et surprend le lecteur confirme la présence de la conversion combinée avec l'expansion dans l'œuvre poétique de Bottey Zadi Zaourou si l'on se réfère aux travaux de Riffaterre. Le poème ci-dessous renforce davantage ce constat :

J'ai travaillé une nuit
Deux nuits
Toutes les nuits
Pour que surgissent dans l'iris du soir
Et comme une étoile
Les feux sanglants de ton corps d'étoile
Ô SWILIA (Zadi, *op.cit.* : 66-67)

La détérioration irréversible de la matrice poursuit son cours dans les associations des lexèmes "feux sanglants" et "corps d'étoile", et bascule d'une valorisation positive à une valorisation négative si l'on s'en tient au nucleus "SWILIA" que la matrice rendue explicite à travers "la célébration de la femme" fait ressortir dans les analyses antérieures. En effet, pour l'amant (le poète), le "corps" de l'amante (Swilia) scintille comme une "étoile" dans la "nuit" même la plus opaque ; d'où la redondance du lexème "nuit" dans "J'ai travaillé une nuit/ Deux nuits/ Toutes les nuits" aux vers 1-2-3. Le numéral cardinal "deux" et l'adjectif indéfini "toutes" marque la périodicité dans le temps et dans l'espace de cette "nuit" particulière qui, quelle que soit son intensité exponentielle, n'aura aucun effet néfaste sur cette beauté, comme pour dire que la beauté de "SWILIA" résiste au temps, excelle en tout lieu et en toute circonstance.

Pourtant, le lecteur ou l'analyste est surpris et même choqué de constater que cette beauté laudativement exprimée sombre dans l'hostilité en affligeant l'amant (le poète) ; ce qui explique l'emploi de l'association des lexèmes "feux sanglants". Ici, le substantif "feu" concaténé à l'adjectif qualificatif "sanglant" est synonyme de torture morale et psychologique. Il n'est plus ce "feu" qui « *montre des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour* » (Bachelard, 1949, 23) ; loin s'en faut ! car ce "feu" d'antan, expression

vivifiante de cet amour entre l'amant (le poète) et l'amante (SWILIA), s'est subitement transformé en un phénomène monstrueux qui vicie l'existence humaine. L'on suppose que l'amant (le poète) souffre d'une vive déception amoureuse qui le ronge atrocement. Autant de contradictions des termes dans ce poème qui débouche sur une étrange célébration de la femme.

À la fin de la troisième partie du présent article, une autre forme de production du texte poétique focalise l'attention du lecteur ou de l'analyste, en l'occurrence la conversion combinée avec l'expansion. Celle-ci se manifeste dans *À califourchon sur le dos d'un nuage* à travers des traits distinctifs ou caractéristiques de la matrice qui met en relief une image de la femme dotée d'un pouvoir tantôt doux, conciliant, tantôt acariâtre, belliqueux. Toutes ces contradictions choquantes et surprenantes s'enracinent dans un hypogramme intra-textuel dont l'engendrement participe à la signification des poèmes étudiés.

Conclusion

Au total, trois types de conversion investissent l'œuvre poétique *À califourchon sur le dos d'un nuage* autour d'une matrice ou une proposition sous-jacente ; en l'occurrence, la célébration de la femme. Il s'agit tour à tour de la conversion du système descriptif, de la conversion comme signe textuel et de la conversion combinée avec l'expansion. Chacune de ces permutations de marque participe à la génération ou à la production du texte tout en s'appropriant d'une multitude d'images de la femme. Le pouvoir de celle-ci, aussi riche que varié, se résume en termes de séduction, de discrétion, de délicatesse, de volonté à se battre sainement pour conquérir le cœur de l'être aimé, de détermination, de courage dans la quête de la liberté en vue d'exprimer les sentiments, de subtilité dans l'expression de l'amour et enfin d'attitudes contradictoires tantôt acariâtres, belliqueuses, tantôt douces, conciliantes. Les pratiques signifiantes qui en découlent constituent des mondes possibles dont la signification a été décryptée.

Bibliographie

Livres

- Bachelard, G., 1942, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti.
- Bachelard, G., 1949, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard.
- Fontanille, J., 1999, *Sémiotique et littérature. Essai de méthode*, Paris, PUF.
- Hébert, L., 2009, *Dispositif pour l'analyse des textes des images. Introduction à la sémiotique appliquée*, Limoges, Pulim.
- Marin, L., 1993, *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil.
- Riffaterre, M., 1983, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil.
- Tati, L., 2007, *Œuvres poétiques*, Paris, Présence africaine.
- Zaourou, Z. B., 2001, *La guerre des femmes suivie de La termitière*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes.
- Zaourou, Z. B., 2009, *À califourchon sur le dos d'un nuage*, Paris, L'Harmattan, (Corpus).
- Rigolot, F., 1979, « Le poétique et l'analogique » in *Sémiotique de la poésie*, Paris, Éditions du Seuil, pp 155-177.

Sources électroniques

- Prud'homme, J. & Guilbert, N., 2006 « Le langage poétique » in Hébert, L. (dir) : *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec) <http://www.signosemio.com>, consulté le 4 juillet 2016.