

Une analyse sémiostylistique de la schématisation discursive de la particularité de l'amour maternel de la femme africaine dans le poème "A ma mère" de Camara Laye

TAKAM Omer* 
Université de Buéa, Cameroun
omertakam@gmail.com

Reçu : 10/04/2024,

Accepté: 09/06/2024,

Publié: 30/06/2024

A Semio-stylistic Analysis of the Discursive Schematisation of the Uniqueness of the African Woman's Maternal Love in the Poem ' A ma mère ' by Camara Laye

ABSTRACT: *The poem of Camara Laye is a text conceived to magnify maternal love of African woman, which the poet presents as of no resemblance. The particularity of that love, which is shown through various manifestations and is being made particular from the way it is expressed, is that it takes the shapes of symbol. Maternal love of African woman is presented under the symbol of love itself. This poem is focused on maternal love of African woman given to be identified as the true love, as the incomparable love. And it is in consideration of the singular configuration of its statement that the semiostylistic approach has been chosen, by giving the analysis a semasiology order. The analysis shows that maternal love of African woman is literarized by the poet as the embodiment of true love. It is the mother of the writer whom he is talking about, whom sacrifice for her family is grasped by the poet as the example of sacrificial love, of the self to others. It is that love freed from interest, pure and true that the poem celebrates and sings, to make know to the world the intrinsic value of the Black woman, of the African woman, who is the embodiment of true love, an example of sacrifice to her family.*

KEYWORDS: maternal love, true love, symbol, semiostylistic, semasiological order

RÉSUMÉ : *Le poème de Camara Laye est une exaltation de l'amour maternel de la femme africaine, que le poète présente comme sans pareil. La particularité de cet amour, qui se manifeste en plusieurs facettes et se fait particulier par la forme même de son expression, est qu'il prend les configurations de symbole. L'amour maternel de la femme africaine est présenté sous le symbole de l'amour même. Le poème s'articule autour de cet amour donné à identifier comme le vrai amour, comme l'amour incomparable. C'est eu égard à la configuration singulière de sa mise en forme verbale qu'a été convoquée l'approche sémiostylistique, en l'analysant par le biais de la démarche sémasiologique. L'analyse démontre que l'amour maternel de la femme africaine est littérisé comme l'incarnation du vrai amour. C'est la mère de l'écrivain dont il est question, celle dont le dévouement pour sa famille est saisi par le scripteur comme l'exemple d'un amour sacrificiel, du don de soi pour les autres. C'est cet amour dépourvu d'intérêt, pur et vrai que le poète exalte, célèbre et chante, pour faire connaître au monde la valeur intrinsèque singulière de la femme noire, de la femme africaine, qui est l'incarnation du véritable amour, un exemple du dévouement pour sa famille.*

MOTS-CLÉS : amour maternel, vrai amour, symbole, sémiostylistique, démarche sémasiologique

* Auteur correspondant : TAKAM Omer, omertakam@gmail.com

Introduction

Le poème qui constitue l'objet de notre analyse est intitulé "A ma mère", titre qui porte en lui-même le référent et la thématique du texte. Il se focalise sur l'exaltation de l'image de la mère, une image qui la configure comme un être d'amour, de l'amour par excellence. Il s'érige dans une caractérisation de la mère comme le symbole de l'amour, la source de l'amour et l'amour même. S'en découle une magnification de l'amour maternel qui fait de la mère un être unique, particulier et singulier. L'amour maternel se présente sous le signe du symbole : le symbole de l'amour véritable, de l'amour sacrificiel, de l'amour protecteur. Le poème est un chant d'amour à l'amour maternel, à cet amour unique, sans pareil, pur et épuré de toute spéculation intéressée. Se perçoit de ce fait que le problème que soulève ce poème est celui de l'identification de l'amour maternel comme le seul vrai amour, comme l'amour incomparable et véritable. De cela on est bien en droit de se poser les questions suivantes : comment est décrit l'amour maternel dans le texte ? Qu'est-ce qui en fait un amour particulier ? Quelles sont les unités linguistiques convoquées et comment sont-elles configurées pour le faire identifier comme particulier ? Nous formulons comme hypothèse que notre texte poétique présenterait l'amour maternel sous un regard particulier qui singularise l'image même de la femme africaine. Surtout les formes signifiantes donneraient à percevoir l'amour de la femme africaine comme un amour unique, singulier. Cette singularisation de l'image de la femme africaine se forgerait des formes linguistiques qui construiraient d'une manière particulière l'amour de la femme africaine. Ce qui décline notre objectif, qui est de donner à découvrir l'expression de l'amour de la femme africaine, de montrer comment il est un amour particulier, et de faire ressortir les indices textuels qui caractérisent sa particularité. C'est la description de la particularité de l'amour de la femme africaine que nous nous donnons l'objectif d'examiner pour comprendre ce qui en fait la spécificité.

Une spécificité de la particularité de l'expression de l'amour maternel que nous nous chargeons d'examiner en partant d'une approche linguistique qui étudie les particularités d'expression du langage : la sémiostylistique. C'est dans une stylisation de l'expression que les mots prennent sens et délivrent leur contenu expressif de la description de l'amour de la femme africaine. C'est dans une esthéticité du langage que le poète configure la singularité de cet amour. Cette artistisation linguistique de l'exaltation de l'amour maternel commande, pour sa démythification, que l'on recourt à l'approche sémiostylistique, qui est une articulation du sémiotique et du style. Le sémiotique réside en ce fait que le texte littéraire est une représentation du monde réel, ce que Georges Molinié (1998 : 8) appelle le « mondain », c'est-à-dire la dicibilité du monde en monde littéraire, la mondanisation du monde en fait de discours. C'est pour cela que Georges Molinié et Alain Viala (1993 : 9) affirment : « l'objet culturel qu'est la littérature se saisit comme texte. Le texte littéraire s'analyse comme discours. Le discours littéraire constitue la matière de la sémiostylistique ». C'est en ce sens qu'il définit une sémiotique du littéraire, qui, selon lui, se veut de « scruter la portée des mises en œuvre littéraires dans le monde » (Georges Molinié, 1986 : 171). Cette sémiotique littéraire fait distinguer la sémiotique théâtrale, la sémiotique romanesque, des genres réputés nobles [...], la sémiotiques des vers... (Georges Molinié, 1986 : 171). C'est cette sémiotique des vers qui constitue l'objet de notre préoccupation.

Le stylistique s'inscrit dans l'identification des faits expressifs du langage à valeur signifiante. La stylistique est une approche linguistique d'analyse des faits de langage dont l'objectif est de questionner l'intentionnalité d'une mise en spectacle linguistique. Elle s'intéresse à une configuration du langage pour démythifier le sens sous-jacent qui sous-tend la pensée de l'auteur. Elle se focalise sur le repérage des configurations formelles d'une construction linguistique et tient à montrer comme le sens émerge de la forme. C'est pourquoi Georges Molinié (2001 : 14) dira qu'elle consiste à « scruter le fonctionnement du langage dans son régime particulier mis en œuvre en art littéraire ». Il faut entendre par régime, déclare-t-il, « l'idée de fonctionnement » (Georges Molinié, 1998 : 94). C'est à juste titre que Anne-Marie Perrin-Naffakh (1989 : 13) veut qu'on saisisse la stylistique comme la « description linguistique du fonctionnement des textes littéraires », attendu qu'elle « pose d'emblée comme objet un texte littéraire, et

[...] essaie d'en scruter le fonctionnement linguistique » (Brigitte Buffard-Moret 1998 : 96). C'est le repérage des procédés linguistiques mis en œuvre pour exprimer cet amour que nous allons détecter et analyser en nous appuyant sur la théorie de la sémiostylistique, qui est une stylistique de la réception du discours littéraire, comme le précise Georges Molinié et Alain Viala (1993 : 25) pour qui : « toute la sémiostylistique repose sur la primauté du pôle récepteur, sur l'affirmation qu'il s'agit d'une stylistique de la réception », car c'est le récepteur seul qui construit le sens du message littéraire selon son ressenti à réception.

Étant donnée que l'analyse stylistique est une quête du sens de l'intention communicative, cette exploration du sens s'opérera par le biais de la démarche sémasiologique, laquelle consiste à donner à découvrir le sens en contexte d'une mise en forme discursive. C'est ce que précise Karl Cogard (2001 : 312) pour qui elle « part des signifiants pour aller vers les signifiés ». C'est pour cela que Catherine Fromilhaque et Anne Sancier (1991 : 67-68) énoncent : « on part du signifiant et on identifie les divers signifiés [1Sa = xSés], en déterminant les différents effets de sens du mot, diachroniquement [...] ou synchroniquement [...] ». Attendu que notre texte est une discursivité de l'amour maternel configuré dans une stylisation du langage, sa littérisation linguistique délivre sa compréhension au travers de trois constellations de faisceaux de signification : le mode de désignation du destinataire, le lexique et les figures de magnification de la femme.

1. Une stylisation de la désignation du destinataire

Le destinataire de la substance du contenu s'adresse à un destinataire qu'il désigne au travers des outils linguistiques et des constructions syntaxiques dont la composition syntagmatique est révélatrice de l'identité de ce dernier. Le destinataire du poème reçoit des étiquettes désignatives somme toute différentes que sont : le nom propre, le nom commun et la prosopographie.

1.1. Le nom propre

Le nom propre désigne une entité unique. C'est la raison pour laquelle Maurice Grevisse (1980 : 224) le définit comme « celui qui ne peut s'appliquer qu'à un seul être ou objet ou à une catégorie d'êtres ou d'objets pris en particulier ». L'emploi du nom propre indique celui à qui s'adresse le destinataire. Il est mis en spectacle linguistique dans trois environnements cotextuels différents correspondant à ses trois occurrences dans le texte :

O Dâman, ô ma mère / O toi, Dâman, ô ma mère / O Dâman, Dâman de la grande famille des forgerons

On note de ces trois occurrences que le nom propre « Dâman » connaît des combinaisons syntaxiques différentes en cotextualité avec les formes linguistiques avec lesquelles il s'associe pour faire sens et offrir tout son sens. Dans la première occurrence, le nom propre est suivi d'une apposition « ô ma mère » qui explicite l'identité du porteur du nom propre. A la deuxième, s'ajoute à cette apposition par le nom commun la cataphorisation du nom propre par le pronom personnel "toi". La troisième occurrence est une construction syntaxique singulière, car on assiste à une répétition du nom propre qui signale la figure de la répétition. La répétition fait observer une expansion du nom propre sous la forme du complément du nom qui vient en guise de révélation de la souche familiale du destinataire. Cette expansion du nom propre dévoile une synecdoque par laquelle le destinataire est révélé comme un élément issu d'un groupe social bien identifié et connu, dont le caractérisant « grande » exalte la valeur sociale de cette souche familiale. La littérisation du nom propre révèle l'importance du destinataire, sa valeur ontologique et sociale. Sa mondanisation est une valorisation de la personne.

Ainsi, la désignation du destinataire par un nom propre est associée à des procédés qui se veulent de la révéler au lecteur. L'apposition révèle sa relation au destinataire, la cataphorisation et la répétition traduisent l'épanchement sentimental du locuteur, tandis que la synecdoque est une exaltation de son origine sociale. Tous ces procédés de style sont gouvernés par l'apostrophe qu'explicite l'interjection « ô » qui traduit le sentiment de joie du destinataire et qui confère à ce poème sa tonalité lyrique. On est en droit de soutenir que cette stylisation du nom propre est conçue par le poète pour marquer son amour pour sa

mère qu'il présente comme un être unique. La caractéristique propre du nom propre est qu'il désigne une entité en la singularisant comme unique dans le monde, ce que fait le scripteur qui singularise sa mère pour montrer son caractère irremplaçable. L'auteur ne désigne pas que par le nom propre, mais aussi par le nom commun.

1.2. Le nom commun

C'est aussi à travers le nom commun que l'auteur désigne le référent textuel. Le nom commun est défini par Martin Riegel et al. (1999 : 168-169) comme « la catégorie grammaticale qui regroupe les mots désignant les êtres (garçon, caniche) et les choses (arbre, marteau) », ou mieux encore comme ce signe qui « indique une personne ou un objet d'une même espèce » (Marie-Claire Bayol et al., 2019 : 20). Dans le poème, le cadre cotextuel de sa matérialisation linguistique commande qu'on scrute sa disposition syntagmatique. La désignation du destinataire par ce procédé s'effectue dans le second vers du poème :
ô toi, ma mère, je pense à toi...

Le pronom personnel « toi » réfère au destinataire. L'on ne saurait nier que celui-ci est d'abord désigné au travers du pronom personnel « toi », puis par le nom commun « mère », contenu dans le syntagme nominal « ma mère ». Sa désignation est d'abord opacifiée par l'emploi de la pronominalisation dont le nom commun vient ôter l'opacité. On assiste à une double désignation du récepteur : une désignation neutre en l'emploi de la pronominalisation, et une désignation explicite en l'usage du nom commun. Celui-ci vient surclasser et déclasser le pronom qui, en emploi cataphorisé, opacifie l'identité du destinataire. Ce nom commun, en apposition au pronom, dévoile l'image du récepteur, qui apparaît être la mère du destinataire. En cela, la cataphorisation du nom commun par une forme pronominalisée ne traduit qu'une forme d'insistance qui transcrit l'épanchement sentimental du poète pour sa mère.

Un épanchement sentimental qui se lit de la convocation de l'atome linguistique « ma », insidieux mais révélateur. La spécificité de cet adjectif possessif de la première personne est qu'il exprime une possession et une émotion. L'amour est une possession et une émotion ressentie. Possédé par l'amour qu'il éprouve pour sa mère, le poète l'exprime à travers le possessif « ma » qui traduit la réalité de son amour éperdu pour sa mère. Ce possessif actualise le nom commun « mère » et indique une relation d'intimité entre le locuteur et sa mère. S'y lit même une sorte de fusion sentimentale que le poète vit avec sa mère. Il vient comme enlever le caractère de généralité au nom commun pour singulariser l'être et en faire une propriété singulière du sujet parlant. Cette singularisation de l'être prend un caractère bien plus expressif quand le poète opte pour un autre procédé de désignation du récepteur : la prosopographie.

1.3. La prosopographie

C'est une figure qui consiste à décrire l'aspect physique, extérieur d'une entité, d'une personne. C'est la définition qu'en donnent Frédéric Calas et Dominique-Rita Charbonneau (2002 : 240) pour qui c'est la description du « portrait physique d'un personnage ». C'est ce que fait le poète à travers cet énoncé :
Femme noire, femme africaine / ô toi, ma mère, je pense à toi...

La prosopographie est exprimée par les syntagmes nominaux : « femme noire », « femme africaine », en référence au référent textuel qu'est « mère ». Deux adjectifs qualificatifs sont mis en forme discursive pour décrire l'être référé dans le texte : noire et africaine. Leur postposition en structure syntaxique dénote une description extrinsèque de l'objet de référence. Les deux adjectifs qualificatifs « noire » et « africaine » ont pour référent « femme ». Leur distribution en postposition ressortit à leur visée à valeur objective. C'est dire que le poète veut décrire l'entité telle qu'elle est, c'est la description du mondain dans la réalité mondaine, c'est-à-dire extralinguistique et phénoménologique. Une littérisation du mondain qui cadre avec le concept sémiotique même de l'approche sémiostylistique. Par ce procédé de caractérisation, on s'aperçoit que le même nom est réitéré au travers de deux caractérisants adjectivaux sémantiquement hétérogènes, mais sociologiquement et contextuellement homogènes. Ces qualificatifs de la référence ontologique ont une valeur spécifiante. Le caractérisant « noire » est un adjectif de couleur, qui est

indicateur de la race de l'être référé ; il est donc révélateur de l'identité physique du référent textuel. Ce qui revient à dire que le poète s'adresse à une femme de race noire. Le second adjectif « africaine » rentre en conjonction sémantique avec l'adjectif de couleur et est révélateur de l'origine sociale et même continentale de l'être référé. Il fonctionne comme un déictique spatial, en ce sens qu'il indique la localisation géographique du référent humain. L'on s'avise dès lors que ces deux adjectifs sont spécifiants, en ce qu'ils révèlent l'origine socio-géographique du destinataire du poème : l'Afrique.

Leur disposition structurelle est tout aussi révélatrice. On a une disposition sous la structure « A-B /A-B », autrement dit « nom-adjectif/nom-adjectif » mettant en forme la figure du parallélisme. Ce qui est caractéristique du parallélisme, c'est que la structuration des unités linguistiques les fait converger vers le même horizon, comme si on tendait vers le même but. C'est ce que semble démontrer d'ailleurs cette construction. La postposition des adjectifs en conjonction avec leur sens donne l'impression que les deux caractérisants se coalisent pour sémantiquement exprimer la même réalité : noire et africaine sont deux vocables qui renvoient à la même entité dans l'ontologie et dans l'espace. Le poète use de ce procédé de style pour caractériser la même entité, en donnant à lire dans ces caractérisants le même contenu sémique. En tout état de cause, « noire » et « africaine », abstraction faite du genre, sociologiquement et géographiquement articulés, renvoient à la même réalité, à la même entité ontologique. Le poète parle donc de la femme noire, qu'il décrit en se servant d'un autre adjectif, africaine, pour repréciser l'origine de la référence discursive. Les deux adjectifs deviennent sémantiquement comme des synonymes qui traduisent le même sens. Deux mots sémantiquement hétérogènes se font homogènes, en s'harmonisant dans la description du même référent : la mère.

Ainsi, le syntagme nominal « ma mère » se voit désigné par d'autres paradigmes linguistiques : femme noire, femme africaine, désignation à caractère prosopographique qui renvoie à l'entité « mère ». Ce lexème reçoit de la sorte d'autres désignations textuelles qui la caractérisent, la définissent et la décrivent. A travers cette figure, on s'avise que la mère du poète est noire et d'origine africaine. L'on note surtout dans la syntaxe de leur occurrence que ces syntagmes nominaux : « femme noire », « femme africaine », apparaissent sans déterminant, avisant ainsi que le poète parle de la femme noire et africaine en général, car comme l'affirme René Georjin (1961 : 27) : « sans article, des expressions ont une portée générale ». Par conséquent, la présence du déterminant possessif « ma » à « mère » exprime une appartenance qui signifie que le poète parle de sa mère. L'absence de déterminant signifie que le poète voit en sa mère la femme noire, la femme africaine. Sa mère devient ainsi l'image et le symbole de la femme noire africaine. Sous cet angle, sa mère devient une symbolisation de la femme, le symbole de la femme noire africaine, et plus spécifiquement de la mère, attendu qu'une mère est celle-là qui se caractérise par son amour et son dévouement pour les siens. Et c'est ce à quoi nous invite ce texte où la mère est le symbole de l'abnégation, du don de soi. Le poète passe par sa mère pour présenter l'image de la femme noire africaine, comme un être qui s'identifie par son amour et son dévouement pour les siens.

Au demeurant, la désignation du destinataire du poème se fait au travers de plusieurs procédés par lesquels le poète révèle le référent au monde. Cette désignation connaît trois modes de réalisation dans le texte : le nom propre, le nom commun et la prosopographie. Si avec le nom commun, l'auteur a tenté, avec le procédé de la détermination, à extraire l'être du monde de la généralité pour en faire une singularité ; cette singularité est dégagée de toute ambiguïté par le procédé du nom propre. La prosopographie apparaît comme une exaltation non plus de la mère seulement, mais de la femme africaine de qui l'écrivain exprime son amour. Traduisant son amour pour sa mère, c'est également à travers les champs lexicaux que se configure la manifestation de cet amour.

2. Le lexique de la magnification de l'amour maternel de la femme africaine

Le poète regarde sa mère comme l'incarnation de l'amour, voire l'amour même. A cet effet, la structuration du lexique consiste à faire ressortir cette affection maternelle. Son expression est visible à

travers des vocables qui se structurent en champs lexicaux, mais aussi à travers des termes qui se décryptent en valeur de symbole.

2.1. Les champs lexicaux de l'exaltation de l'amour maternel de la femme africaine

Des mots dans le texte expriment des idées qui configurent la pensée de l'auteur. Ces mots se raccordent sémantiquement pour traduire une idée et sont la trace d'une isotopie significative. C'est à travers ces isotopies que se saisit l'élaboration de la pensée de l'auteur. La convergence du sens des vocables conspire au regroupement des lexies en champs lexicaux, définis par Claude Peyrouet (1994 : 18) comme « un ensemble de mots et d'expressions qui, dans un texte ou un ensemble de textes, se réfèrent à un même thème ». Cette convergence du sens conspire à la construction de quatre champs lexicaux dans le texte. Se distingue de prime abord le champ lexical de l'amour maternel, mis en forme discursive par les expressions : « toi qui me portas sur le dos », « toi qui m'allaitas », « toi qui gouvernas mes premiers pas », « toi qui la première m'ouvris les yeux aux prodiges de la terre », « toi qui me réjouissais le cœur ». Il transparaît de cette isotopie la description de l'amour, de l'affection, de l'abnégation de la mère pour son enfant. Les verbes d'action : porter sur le dos, allaiter, indiquent une praxis qui est du ressort de l'agent féminine et magnifient dès lors l'unicité et la particularité de l'amour maternel. Les deux autres verbes d'action : gouverner et ouvrir, montrent l'éducation du fils par la mère dans le souci d'œuvrer à son ouverture au monde et à la vie. Ce champ lexical devient une magnification de l'amour maternel, un amour soucieux du développement physique et intellectuel de l'enfant. Seul apparaît un verbe à caractère psychologique, le verbe « réjouir », qui traduit une félicité, un état intérieur d'épanouissement, un bonheur psychologique. On s'avise ainsi que la mère ne travaille pas seulement au développement physique et intellectuel de l'enfant, mais veille à son développement psychologique, à son équilibre psychique, les deux dimensions constituant l'harmonie de l'être dans toutes les dimensions de l'humain.

C'est sans cesse soucieux d'œuvrer à l'épanouissement de son fils qu'il faut décrypter le champ lexical de la tendresse et de la sympathie : « toi qui essuyais mes larmes », « toi qui, patiemment, supportais mes caprices ». La locution verbale « essuyer les larmes » et le groupe verbal « supporter les caprices » montrent, pour ce qui est du premier procès, l'attitude compatissante de la mère face à la souffrance de son enfant et sa volonté de l'attendrir, de lui faire oublier les soucis de la vie. Quant au second procès, s'y lit la souffrance silencieuse qu'endure la mère des comportements désobligeants de son fils à son égard et consacre de la sorte son abnégation à créer et à garder son fils dans un environnement propice à son épanouissement psychique. Il faut lire dans le verbe « supporter », la volonté de la mère de porter les souffrances de son fils à sa place. Une volonté tacite de mourir même pour lui. S'offrir et souffrir pour le bonheur de son fils, compatir à ses souffrances, les porter à sa place, sont des actes que seule une mère est capable d'endurer, animée du seul souci de voir son enfant délivré de toute adversité, et être heureux et épanoui.

C'est justement parce que l'amour maternel se montre seul comme celui-là qui est capable d'affronter toute adversité pour sauver son enfant que se profile le champ lexical de la sécurité de l'amour maternel : « comme j'aimerais être près de toi », « comme j'aimerais être dans ta chaleur », « être enfant près de toi... », « la tienne (ta pensée) à chaque pas m'accompagne ». Il découle de ce champ lexical que le fils présente sa mère comme la source même de l'amour, de la tendresse et de la sollicitude. La mère apparaît comme celle qui assure l'équilibre psychique de l'enfant de l'amour qu'elle lui apporte, de l'affection tendre qu'il reçoit d'elle. La mère est présentée comme le symbole de l'amour, comme l'amour même. Et c'est parce que la mère est amour que le poète recherche sans cesse sa chaleur, son amour, qui est gage de son épanouissement. L'amour rassure, sécurise et garantit l'épanouissement et la paix. Quand on est aimé, on se sent en sécurité. L'amour ôte des soucis. Voilà pourquoi sûr de l'amour de sa mère à son égard, le poète voudrait vivre sous le rempart de cet amour maternel qui est gage de sécurité, d'assurance et qui est vie. L'amour maternel vivifie, requinque, rassure et amène à un surpassement de soi devant les obstacles.

Transi d'émerveillement du comble de l'amour maternel, l'enfant ne trouve d'autres mots pour consacrer cet amour unique que l'expression de sa reconnaissance que trace le champ lexical de la gratitude : « je pense à toi... », « ma pensée toujours se tourne vers toi », « ô toi, ma mère, merci, merci pour tout ce que tu fis pour moi, ton fils ». Si contextuellement le verbe « penser » et le syntagme nominal « ma pensée » épousent l'idée d'une expression d'amour du poète pour sa mère - ce qui est de bonne foi -, il serait plus honnête de ranger ces unités linguistiques dans la traduction de la gratitude du poète de la reconnaissance de l'amour maternel dont il est comblé. Comme le sens qu'induit la textualisation du vocable « merci », les deux premiers sont à ranger dans ce contexte signifiant et se laissent mieux saisir comme une réaction de reconnaissance face à un bienfait. Dans cette conjonction d'expression d'amour et de gratitude, la manifestation de la reconnaissance se colore d'épanchement sentimental. N'y a-t-il pas d'ailleurs du sentimental dans l'expression de la gratitude ? Et on peut comprendre pourquoi Claude Peyrouet (ibidem, p.18) dira qu'un champ lexical « révèle les passions » et vise notamment « la sensibilité ». On s'aperçoit de l'encensement de cet amour maternel de la description du sens du sacrifice de la mère envers sa progéniture, un sens du sacrifice qui se dénote même des lieux convoqués en surface textuelle qui ont valeur de symbole, lesquels décrivent une abnégation particulière de la femme africaine pour sa famille.

2.2. Les lieux symboliques descriptifs du dévouement de la femme africaine

Des cadres physiques sont spectacularisés pour référer à d'autres secteurs d'activité de la femme, révélant davantage cet être au monde, comme pour révéler son monde au monde. Le lieu représente quelque chose, il incarne une activité, il peut ainsi avoir force de symbole. Des lieux sont convoqués en surface du dire pour faire ressortir la valeur de leur symbolisation. C'est ce qui ressort de la mise en structure de surface des cadres topiques que voici :

Femme des champs, femme des rivières, femme du grand fleuve.

Syntaxiquement, on a trois syntagmes nominaux constitués chacun d'un nom et d'un complément du nom. Trois noms qui réfèrent à la même entité, et trois compléments du nom qui renvoient à trois réalités différentes. Le même substantif a trois compléments du nom, ce substantif consiste en trois mots au même vocable, référant à la même entité ontologique : la femme. Ces compléments du nom ont une valeur rhématisante, ils prédisent du même référent en position thématique. Ces syntagmes nominaux pouvaient se saisir comme des thèmes, mais l'absence des procès donne aux compléments du nom le statut de rhème, en ce qu'ils constituent en eux-mêmes l'information escomptée du thème. Cette averbalité structurelle qui commande d'appréhender ces compléments du nom à titre de rhème, c'est-à-dire d'informations véhiculées sur le thème, consiste à conjoindre thème et rhème pour produire l'idée d'une unicité psycho sociale, comme si se voulait que l'agent féminine ne se conçoive pas en dehors de ces réalités sociologiques. La thématique porte sur le vocable femme et non mère, qui est le référent du texte, une thématique qui se veut d'unir l'agent féminine aux réalités rhématisées.

De cette rhématisation, deux isotopies émergent de la spectacularisation des cadres spatiaux : champs, rivières et grand fleuve. Nous avons, d'une part, l'isotopie du monde rustique : « champs », et, d'autre part, l'isotopie de l'eau : « rivières » et « grand fleuve ». La première isotopie, bien que constituée d'un seul mot, présente la femme comme celle-là qui a fait du travail champêtre son domaine d'activité. Le champ est le lieu de culture des plantes pour la nutrition. Sa spectacularisation a valeur de symbole, en ce que la femme est présentée comme l'entité sociale qui assure l'approvisionnement en nourriture de l'espèce humaine. La femme devient alors le symbole de la survie de l'espèce humaine. Sans elle, l'espèce humaine est à même de disparaître. Si biologiquement, elle est celle qui donne la vie ; par transposition similaire, c'est ce qu'elle fait par le biais de la culture des champs. Elle pérennise cette vie en sortant de la terre le mucus, l'aliment qui servira de nourriture au monde auquel elle a donné vie. Si avec la parturition, elle fait don de son être pour donner la vie à un être ; par le travail champêtre, elle fait don de ses bras pour pérenniser l'espèce humaine à laquelle elle a donné vie. Le champ symbolise le sacrifice et la souffrance que se donne la femme pour assurer l'épanouissement et la pérennisation de l'espèce humaine.

Ce don de soi au service de l'humanité se lit également de l'isotopie de l'eau : « rivières », « grand fleuve ». Puisqu'il est question de la femme africaine, le poète évoque des lieux qui incarnent des praxis qui ont rapport avec le monde africain. Et l'on peut comprendre pourquoi Georges Molinié et Alain Viala (1993 : 9) que la sémiostylistique se veut de « détecter et décrire les linéaments formels d'une esthétique », mais surtout d'« expliquer leur relation spécifique avec un univers idéologico-culturel particulier ». Ces mondiaux indiquent l'univers culturel africain en se voulant de faire ressortir leur valeur culturelle. En Afrique, dans les zones pauvres en général, c'est dans les rivières et les fleuves que les femmes vont nettoyer la lingerie et c'est là qu'elles approvisionnent leur famille en eau pour des besoins divers. Les vocables « rivières » et « fleuve » traduisent des lieux où elles se rendent pour effectuer des travaux de nettoyage divers : ce peut être la lingerie, comme ça peut être le nettoyage des produits des champs tels que le manioc, le pistache, etc. Ce qui singularise la lexie « fleuve », c'est sa caractérisation au travers du qualificatif adjectival « grand » qui montre sa vastitude mais surtout la dangérosité qu'il représente au regard de son immensité, soulignant ainsi la bravoure de la femme africaine, sa témérité à se surpasser pour les siens, et marquant ainsi le sens de son sacrifice pour sa famille. Aller au loin nettoyer le linge de la famille, aller au loin chercher de l'eau pour les besoins de la famille, se risquer dans des fleuves pour subvenir au bien-être des siens, présentent la femme africaine, à travers ce champ lexical, comme un être de sacrifice. La femme africaine devient le symbole du sacrifice pour les siens, pour le monde.

Sous un autre percept, l'eau et la femme renvoient au même symbole. La femme donne la vie, donc est symbole de vie. L'eau donne la vie, sans elle il n'y a point de vie. L'eau est symbole de vie, car l'eau c'est la vie ; la femme, c'est la vie : vie et vie se côtoient. L'eau et la femme deviennent deux isotopies qui s'unissent dans la même mission : donner la vie. On peut comprendre pourquoi leur structuration en surface textuelle s'opère par le biais de la complémentation, comme si ces deux isotopies différentes se juxtaposaient pour s'harmoniser, comme si on assistait à une consubstantialité entre ces cadres spatiaux et la femme, comme si les deux ne faisaient qu'un, comme si la femme ne se pouvait concevoir qu'en rapport avec ces lieux. Se dégage ainsi leur forte cohésion conceptuelle. Et même d'ailleurs, le parallélisme qui s'observe dans la construction structurelle de ces syntagmes nominaux conspire à marquer la fusion entre la femme et ces mondes physiques. On en vient *in fine* à une mise en spectacle linguistique des lieux qui se saisit comme une sémiotisation de la femme en termes de symbole : symbole du sacrifice, symbole de la vie.

On retient de cette analyse que les champs lexicaux et les lieux révèlent la mère, image symbolisant la femme africaine. Les champs lexicaux la présentent comme un être d'amour, un être tendre, sympathique, dévoué à sa famille, veillant au bien-être de sa progéniture, à son épanouissement physique et psychique. La profondeur de son amour force la gratitude du sujet locuteur qui ne donne plus de la voix que pour exprimer sa reconnaissance pour cet amour ineffable. C'est surtout les lieux descriptifs de son abnégation pour les siens qui la font davantage connaître comme un être dont l'amour pousse à des actes les plus hardis. Cette image noble de la femme africaine se trouve tout aussi bien magnifiée dans une artistisation figurée du langage.

3. Les figures de célébration de la femme africaine

Les figures de style se signent parmi les procédés linguistiques par lesquels le poète donne à sa pensée toute la teneur de son expressivité. C'est dans une stylisation du langage qu'il configure l'expression de cet amour maternel. Six figures sont mises en forme discursive pour traduire sa pensée dans un chassé-croisé qui va du destinataire au destinataire, et vice-versa. Ces figures sont : la métonymie, l'anaphore, l'éthopée, la personnification, l'anadiplose et l'épiphore.

3.1. La métonymie

Issue « du grec *métônumia*, échange de nom » (Henri Bonnard 1989 : 71), cette figure consiste en la désignation d'un nom par un autre, les deux entretenant un rapport de contiguïté logique, de dépendance,

faisant noter une implication logique entre eux. C'est bien pour cela que Anne Herschberg-Pierrot (1993 : 192) la tient pour un « trope par correspondance ». Cette figure est conçue pour référer à l'amour maternel et s'énonce ainsi qu'il suit :

ô Dâman, ma mère, comme j'aimerais encore être dans ta chaleur

Le nom abstrait « chaleur » renvoie à un autre nom abstrait « amour », les deux référant à une entité concrète : la mère. En fait, le terme « chaleur » est textualisé en rapport avec la mère pour évoquer l'amour qu'elle représente. C'est la métonymie de l'effet à la cause, la chaleur procédant de l'amour dont la mère est le symbole. La figure porte sur l'abstrait pour évoquer le concret, en se focalisant sur le symbole qu'évoque ce concret : l'amour. La mère apparaît ainsi comme symbolisant l'amour, comme source de l'amour, comme l'amour même. A cet égard, le terme « chaleur » traduit l'expérience de cet amour par le poète, le bonheur d'en être bénéficiaire et son enivrement. Et c'est là que vaut tout le sens d'emploi de la préposition « dans » qui traduit l'immersion du sujet discoureur dans cet amour, source de sa joie de vivre, raison de son existence. La mère est ainsi conçue comme celle qui donne l'amour, l'amour véritable, l'amour vrai. Il convient de voir dans le vocable « chaleur » l'effet ressenti par le poète de cet amour. Et l'on comprend pourquoi Michel Patillon (1990 : 67) affirme : « le trope est un changement heureux de la signification propre d'un mot ou d'une locution ». La manifestation de cet amour maternel connaît sa description de la figure de l'anaphore.

3.2. L'anaphore

C'est une figure par laquelle un même terme est repris en début de proposition, mettant en emphase l'idée véhiculée par le référent. Il en va ainsi de la définition que donne Nicolas Laurent (2001 : 43) pour qui elle « répète un mot ou une expression au début de plusieurs vers, de plusieurs phrases ou membres de phrases ». Elle est la figure caractéristique de ce poème, comme à l'image des deux occurrences suivantes : O Dâman, ô ma mère, toi qui me portas sur le dos, toi qui m'allaitas, toi qui gouvernas mes premiers pas, toi qui la première m'ouvris les yeux aux prodiges de la terre.

O toi, Dâman, ô ma mère, toi qui essayais mes larmes, toi qui me réjouissais le cœur, toi qui, patiemment, supportais mes caprices.

Dans ces deux occurrences, l'anaphore porte sur l'emploi réitéré en début de proposition du pronom personnel tonique « toi », référant au destinataire, la mère du destinataire que celui magnifie dans une tonalité dithyrambique qui témoigne de sa reconnaissance de l'ineffable amour de sa mère envers lui. Mais surtout ce pronom personnel donne au texte une caque incantatoire détonant la fougue de l'emportement sentimental du poème envers sa mère. Cette figure met en relief cette référence ontologique qui y est dépeinte comme un être aux actes d'une bonhomie et d'une aménité indicibles qui forcent l'amour et la gratitude du poète de l'amour sacrificiel de sa mère à son égard. Il se sent comme immergé et bercé par cet amour ineffable et comble. D'ailleurs Michel Théron (1992 : 167) affirme à cet égard que les « anaphores » d'un même référent créent un effet de balancement, ou de bercement, qui peut bercer le lecteur, ou bien le « ravir ». L'hypotaxe se greffe sur l'anaphore pour donner à celle-ci l'enchaînement d'une succession d'actes qui couronnent d'exemplarité cet amour maternel. Les verbes d'action (« allaiter », « gouverner », « ouvrir » et « essayer ») et les verbes à caractère psychologique (« réjouir » et « supporter ») sont disposés dans un enchaînement successif qui dénote l'ampleur de l'immensité de cet amour maternel, la noblesse de son expression et sa profondeur. La parataxe asyndétique qui caractérise l'enchaînement de leur construction formelle trace la successivité de la manifestation de cet amour, comme pour emblématiser son caractère inépuisable, l'inépuisable amour maternel qui, par ricochet, fait sourdre l'émotion vive du poète face à la manifestation concrète de cet amour inouï et incommensurable, que les mots ne tentent qu'à décrire la teneur indescriptive de sa matérialisation surabondante.

Son caractère unique a inspiré au poète la convocation de l'apostrophe qui se dessine des interjections, lesquelles transcrivent l'ineffabilité de son émotion devant cet amour indicible. L'anaphore met en force le caractère emblématique de l'amour maternel, un amour sacrificiel qui force l'émotion du poète, et le poème

est l'expression de l'insigne reconnaissance du fils de l'amour et de l'abnégation de sa mère vis-à-vis de sa personne. Voilà pourquoi Gérard Kahn (1992 : 14) laisse entendre que cette figure « permet, en présentant les choses d'une façon clairement découpée, d'« enfoncer le clou ». Il convient de relever l'emploi syllepse du verbe « ouvrir » qui regorge un sens particulier au sein de ce faisceau. La syllepse oratoire est une figure qui consiste en l'emploi d'un mot qui décline son sens sous un double sens : propre et figuré, autrement dit concret et abstrait. Tel est l'entendement de Dumarsais (1988 : 145) qui la saisit comme « une espèce de métaphore ou de comparaison, par laquelle un même mot est pris en deux sens dans la même phrase, l'un au propre, l'autre au figuré ».

La figure porte sur le verbe « ouvrir ». « Ouvrir » est un verbe qui traduit un acte concret. Il est métaphoriquement spectacularisé dans le texte pour traduire l'ouverture d'esprit, l'apprentissage à un être à saisir un phénomène, à démystifier le mondain. Ce sens de la démystification du mondain se trouve exprimé à travers le complément d'objet « aux prodiges de la terre » qui connote le sens intellectuel du verbe « ouvrir », son sens imagé. Ouvrir les yeux à quelqu'un consiste à lui ouvrir l'intelligence, à l'amener à comprendre un mystère, à lui apprendre à saisir un fait. Ce verbe a dans le texte un sens intellectuel, cognitif. A cet égard, l'œil ne traduit plus le concret, c'est-à-dire l'organe de la vue, mais traduit l'abstrait, autrement dit la saisie par l'intelligence, par l'esprit, d'un phénomène physique. La mère est ainsi présentée comme celle qui apprend à son fils à démystifier le monde, qui l'exerce à utiliser sa raison, son intelligence pour comprendre le monde, pour appréhender les mystères de la vie. La mère est celle qui initie son fils au raisonnement, au travail intellectuel, à l'usage de son intelligence et de sa raison. Le faisant, c'est l'image de la mère même qui se trouve mise en évidence.

3.3. L'éthopée

Cette figure consiste à décrire les traits de caractère d'un être, son portrait moral. C'est ce qui ressort de cette définition de Pierre Fontanier (1977 : 427) pour qui c'est une « description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes et mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif ». Elle est convoquée en structure textuelle pour délivrer le portrait psychologique du destinataire du poème. Elle est matérialisée par les signifiants ci-après :
Femme simple, femme de la résignation, ô toi, ma mère, je pense à toi...

L'éthopée est traduite par les vocables « simple » et « résignation ». Le premier est un adjectif épithète postposé, le second un complément du nom. Les deux unités linguistiques caractérisent la femme africaine et la présentent comme un être vertueux, humble, sans orgueil, mais surtout caractérisé par son sens de l'abnégation et du sacrifice. La femme africaine est schématisée comme un être amène dont on ne peut qu'être heureux d'avoir auprès de soi. C'est ce bonheur de se savoir toujours heureux aux côtés de la femme noire que le poète le signifie sous une autre configuration stylistique, en tentant d'animer l'inanimé.

3.4. La personnification

Cette figure consiste à donner des traits humains à ce qui ne l'est pas. Une entité autre qu'humaine, une abstraction, une chose se voit employée avec les attitudes de l'humain. C'est en référence à ce sème humain que Richard Arcand (2017 : 227) conçoit cette figure comme le fait de « donner des traits humains ou d'attribuer les agissements d'une personne à une idée, à une chose ou à un animal ». C'est pour cela que Patrick Bacry (1992 : 71) y voit un « changement de registre lexical ». C'est ce qui se lit de ce vers :
ma pensée toujours se tourne vers toi, la tienne à chaque pas m'accompagne.

Le verbe « se tourner », le substantif « pas » et le verbe « accompagner » ont pour référent la pensée, une entité abstraite. C'est l'attribution à cette abstraction d'un sème humain qui fonde la figure. Elle est mise en forme textuelle pour montrer une osmose amoureuse entre le fils et sa mère. Mais ce que l'on note dans cet entrelacement sentimental, c'est l'amour protecteur de la mère. A travers le verbe « accompagner » et le syntagme prépositionnel « à chaque pas », la mère est perçue comme un ange gardien, comme celle-là qui veille sur la vie de son fils de manière métaphysique. S'y lit l'expression de la force de l'amour :

l'amour rassure, rend confiant, amène à se transcender. Par cette figure, l'amour maternel prend le symbole d'un amour protecteur, d'un rempart, voire d'un amour divin. Comblé par cet amour pur, vrai et protecteur, la réaction du fils n'est que de bon aloi, et c'est par la figure de l'anadiplose qu'il manifeste sa gratitude du comble d'un amour inexprimable.

3.5. L'anadiplose

Cette figure de construction est une reprise du même mot, selon que le même terme qui termine une phrase ou un vers est repris en début de la phrase ou du vers suivant. C'est ce qu'on lit de la définition donnée par Claire Stolz (1999 : 94) pour qui c'est la « reprise au début d'une phrase d'un mot ou groupe de mots utilisé à la fin de la phrase précédente ». C'est le cas des vers suivants :

Femme noire, femme africaine, ô toi, ma mère, merci ; / merci pour tout ce que tu fis pour moi, ton fils, si loin, si près de toi !

L'anadiplose se matérialise de la reprise du substantif « merci », qui traduit la gratitude du fils de l'amour bienfaisant de sa mère à son égard. La réitération du même vocable transcrit l'incalculable reconnaissance des marques de cet amour fort, immense, qui lui restent indélébiles. Elle est l'expression d'une âme comblée, rassurée et épanouie de cet amour maternel inouï. On note aussi dans ces vers l'emploi de l'oxymore « si loin, si près » qui est tout aussi significatif. L'oxymore est la conciliation de deux termes contraires dans un énoncé prédicatif. Marc Bonhomme (1998 : 48) en dit qu'elle « précise un terme, généralement un nom, par une propriété contradictoire ». Ce qui caractérise cette figure, c'est le paradoxe qui se dégage du sémantisme des signifiants structurés en surface discursive, paradoxe du fait que l'énoncé se montre inintelligible, par conséquent pas saisissable par la raison. C'est pourquoi l'usage de cette figure fait lire de l'illogisme, du fait de l'impossibilité pour une entité humaine d'être à la fois loin et proche. L'adverbe d'intensité « si » vient caractériser davantage l'impossibilité du rapprochement sémantique des deux vocables. Le locuteur a convoqué cette figure en surface du dire pour orchestrer leur rapprochement. La figure métaphoriquement traduit la communion spirituelle entre le poète et sa mère. L'amour qui se noue entre les deux brise la distance qui les sépare et constitue l'âme spirituelle qui les unit. La juxtaposition de ces lexies a valeur de symbole, elles représentent ces deux êtres que l'espace sépare, mais que l'amour unit. La figure traduit l'unité de deux êtres qui s'aiment, un amour qui triomphe de la distance qui les sépare. Et c'est pour exprimer la force de cet amour qui l'étreint qu'il conçoit l'épiphore.

3.6. L'épiphore

Cette figure est une de construction qui consiste en la répétition en fin de proposition, de phrase ou du vers du même mot ou de la même expression. C'est ce qu'énonce Jean-Jacques Robrieux (1998 : 117) pour qui elle est « la répétition d'un mot ou d'un syntagme de longueur variable qui porte sur la fin d'une séquence ». C'est ce qu'illustrent les vers ci-après :

je pense à toi / près de toi

L'architecture de ce poème fait observer la reprise des mêmes expressions en fin de strophe. Des six strophes constitutives de ce texte, les quatre premières s'achèvent par la même proposition : je pense à toi ; tandis que les deux dernières se terminent par le même syntagme prépositionnel : près de toi, les deux mettant ainsi en force la figure de l'épiphore. Si la première épiphore est la manifestation de l'amour du fils envers sa mère, la seconde traduit celui de la mère envers le fils. Ce qui caractérise surtout ces deux constructions épiphoriques, c'est leur terminaison par le pronom personnel « toi », référant à la mère, une terminaison qui illustre cette figure de l'épiphore. Cette emphatisation du destinataire est un soulignement de sa valeur, emblématisant le caractère de l'unicité de son être dans le monde, de sa valeur incommensurable et de sa place cardinale dans la vie du poète.

Au demeurant, les figures de style sont structurées en surface textuelle pour exalter l'unicité de l'amour maternel, pour le décrire et montrer les arcanes de ses manifestations physiques et métaphysiques. Donnée à connaître comme un être d'amour, comme un être compatissant et dévoué à sa progéniture, la

femme africaine est présentée sous le symbole de l'amour, d'un amour qui rassure, qui vivifie, qui requinque et qui comble. On se sent épanoui à l'ombre de la mère, on se sent protégé à l'ombre de son amour qui apparaît même comme divin, protecteur. La mère est celle-là qui donne la vie, la protège contre toute adversité, donne sens à la vie et est la vie. On vit quand on est sous l'ombre de l'amour maternel. L'amour maternel épanouit, sécurise et rend heureux.

Conclusion

Au terme de ce travail, le poème sujet à notre attention s'articule sur la mère et son analyse se donne en une révélation de l'image de la femme africaine, de la mère en terre africaine présentée comme l'incarnation de l'amour. L'analyse de cet amour particulier s'est opérée sous les percepts de l'approche sémiostylistique, selon une démarche sémasiologique. L'analyse fait saisir l'amour de la femme africaine sous le regard du symbole. L'amour maternel de la mère africaine est sémiotisée comme le symbole de l'amour vrai, comme symbole du sacrifice, symbole de la vie. La description de l'image de la mère africaine la présente comme la source de l'amour, comme la dispensatrice de l'amour, comme le symbole de l'amour sacrificiel, en voulant la faire connaître comme l'amour même, comme l'amour véritable. Les unités linguistiques, la construction du langage, les combinaisons morpho-syntaxiques ne se conjuguent que pour magnifier l'amour maternel, un amour singulier, l'image de l'amour vrai, de l'amour pur, de l'amour dépourvu de tout relent égoïste. L'amour maternel africain est présenté comme l'exemple de l'amour parfait, de l'amour qui ne se soucie point de son propre intérêt, mais d'un amour tout porté vers l'autre, d'un amour sans calcul, de l'exemple de ce que c'est que l'amour : le don de soi pour l'altérité, le dévouement sans arrière-pensée pour l'autre. Un tel amour ne porte-t-il pas à croire qu'on est en présence de l'amour divin ? Ne serait-on pas en droit de voir dans l'amour maternel l'amour divin ?

Les littératures du monde noir du XX^e siècle ont toujours une prétention à questionner l'existence de l'homme, à aborder des problématiques liées à l'homme dans la société, à la valorisation de l'humain ; sa prééminence étant la quête de l'épanouissement de l'homme, qui passe incontournablelement par l'amour envers son alter ego. C'est dans cette veine qu'il faut inscrire ce poème de Camara Laye, qui s'ancre dans une exaltation de la femme africaine, de la mère, de l'amour maternel qui se manifeste en un sacrifice pour sa progéniture, pour les siens. Peut-on concevoir l'amour sans l'idée de sacrifice ? L'amour ne charrie-t-il pas toujours l'acte d'un don de soi pour l'autre ? Le texte décrit la femme africaine comme l'incarnation de l'expression de cet amour pur, vrai et unique.

Références bibliographiques

- Arcand, Richard, 2017, *Jeux verbaux et créations verbales*, Paris, Armand Colin.
- Bacry, Patrick, 1992, *Les figures de style*, Paris, Belin.
- Bayol, Marie-Claire, Bavencoffe, Marie-Josée, et Desaintghislain, Christophe, 2019, *La grammaire française*, Paris, Nathan.
- Bonhomme, Marc, 1998, *Les figures clés du discours*, Paris, Seuil.
- Bonnard, Henri, 1989, *Procédés annexes d'expression*, Paris, Magnard.
- Buffart-Moret, Brigitte, 1998, *Introduction à la stylistique*, Paris, Dunod.
- Calas, Frédéric, et Charbonneau, Dominique-Rita, 2002, *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, Nathan.
- COGARD, Karl, 2001, *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion.
- Dumarsais, 1988, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion.
- Fontanier, Pierre, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

- FROMILHAGUE, Catherine, et SANCIER, Anne, 1991, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas.
- Georquin, René, 1961, *Les secrets du style*, Paris, Les Éditions sociales françaises.
- Grevisse, Maurice, 1980, *Le bon usage*, Paris, Duculot.
- Herschberg-Pierrot, Anne, 1993, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Berlin.
- Kahn, Gérard, 1992, *Manières de dire. Éléments de rhétorique*, Paris, Didier.
- Laurent, Nicolas, 2001, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette.
- MOLINIÉ, Georges, 2001, *La stylistique*, Paris, P.U.F.
- MOLINIÉ, Georges, 1998, *Sémiostylistique, l'effet de l'art*, Paris, P.U.F.
- MOLINIÉ, Georges, 1986, *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U.F.
- MOLINIÉ, Georges, et VIALA, Alain, 1993, *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F.
- Patillon, Michel, 1990, *Éléments de rhétorique classique*, Paris, Nathan.
- PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, 1989, *Stylistique. Pratique du commentaire*, Paris, P.U.F.
- Peyrouet, Claude, 1994, *Style et rhétorique*, Paris, Nathan.
- Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René, 1999, *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U.F.
- Robrieux, Jean-Jacques, 1998, *Les figures de style et de rhétorique*, Paris, Dunod.
- Stolz, Claire, 1999, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipse Édition.
- Théron, Michel, 1992, *Réussir le Commentaire Stylistique*, Paris, Édition Marketing.

Corpus

- CUINGNET, Maguy, 1973, *Poésie du Monde noir*, Paris, Hatier.

Biographie de l'auteur

Je me nomme **TAKAM Omer**. Je suis enseignant de langue française, au département de français, de l'Université de Buea, au Cameroun, et suis présentement chargé de cours. J'ai été nommé depuis septembre 2023 coordonnateur par intérim du français fonctionnel par le Recteur de notre Université. J'ai été recruté à l'Université de Buea en Décembre 2011, en qualité d'assistant, mais sans thèse de Doctorat. J'ai soutenu ma thèse de Doctorat-PhD en sémiostylistique en mars 2019, à l'Université de Yaoundé I, intitulé : « discours polémique et surfaces discursives. La littérisation d'une esthétique du conflit dans *La Croix du Sud* de Joseph Ngoué, *Le nègre du Gouverneur* de Serge Patient, *Antonia* de George Sand et *Le père de famille* de Denis Diderot. »

J'accède au grade de chargé de cours en novembre 2019. Mes domaines de recherche s'articulent autour de la sémiostylistique, la stylistique et l'analyse du discours. Je compte aujourd'hui quinze articles publiés depuis mon recrutement, avec trois articles publiés en tant qu'assistant, et suis aujourd'hui à treize articles publiés depuis mon accession au grade de chargé de cours