

# ANADISS

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE ANALYSE DU DISCOURS  
JOURNAL OF THE DISCOURSE ANALYSIS RESEARCH CENTRE

ADISS

**Intertexte - Interdiscours**

**Intertext - Interdiscourse**

**(I)**

9 / 2010

Editura Universității Suceava

# ANADISS

---

**No. 9 / juin / June 2010**

La revue semestrielle **ANADISS** est la publication scientifique  
du Centre de Recherche *Analyse du Discours* (CADISS)  
de l'Université "Stefan cel Mare" de Suceava

---

**ANADISS** is a biannual journal, the scientific publication  
of the *Discourse Analysis* (CADISS) Research Centre  
from "Stefan cel Mare" University in Suceava



**Comité honorifique de l'ANADISS / Honor Committee:**

Maria CARPOV (Roumanie), Joseph COURTÉS (France), Philippe  
LANE (France), Dominique MAINGUENEAU (France), Anatol  
CIOBANU (Moldavie), Acad. Marius SALA (Roumanie)

**Comité de lecture / Reading Committee:**

Maria CARPOV (Roumanie), Joseph COURTÉS (France),  
Liviu DOSPINESCU (Canada), Philippe LANE (France),  
Rodica NAGY (Roumanie)

**Directeur / Director:**

Vasile DOSPINESCU

**Directeur exécutif / Executive Director:**

Sanda-Maria ARDELEANU

**Redacteur en chef / Editor-in-chief:**

I. C. CORJAN

**Secrétaire de rédaction / Assistant editor:**

Ioana-Crina COROI

**Comité de rédaction / Editorial Board:**

Raluca-Nicoleta BALATCHI, Evelina GRAUR, Corina IFTIMIA,  
Nicoleta Loredana MOROSAN, Cristina STANCIU

**Adresse de la rédaction / Contact:**

Universitatea "Stefan cel Mare",  
Str. Universitatii, nr. 13, A202, tel/fax: 0230-520316 / int.110  
720225 – Suceava, Romania

http: [www.usv.ro](http://www.usv.ro)  
e-mail: [crinacoroi@yahoo.fr](mailto:crinacoroi@yahoo.fr)  
[iccorjan@yahoo.fr](mailto:iccorjan@yahoo.fr)

# ANADISS

---

No. 9 / juin / June 2010

**Intertexte - Interdiscours**  
**Intertext - Interdiscourse**

**(I)**

Editura Universitatii Suceava



Couverture / Cover Design and Layout: I.C.Corjan  
Copyright © CADISS  
**ISSN: 1842-0400**

---

Printed by: Tipografia Universitatii Suceava

# TABLE DES MATIÈRES

---

## TABLE OF CONTENTS

<b>Cette intertextualité qui nous situe dans notre histoire: mémoire et cognition (Présentation) Vasile DOSPINESCU...</b>	7
BALATCHI, Raluca-Nicoleta: <b>L'intertextualité et l'interdiscursivité à l'examen du corpus</b> .....	13
BENALI, Souâd: <b>Fonctionnement du discours humoristique dans le texte littéraire. Le cas de l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb</b> .....	23
DRAMÉ, Mamadou: <b>Rap et identités: au carrefour de plusieurs influences</b> .....	41
GAFENCU-BÎNDIUL, Ionela Mihaela: <b>Globalized Electronic Communication</b> .....	69
MARCEAU, Jean-Claude: <b>L'entre-Je(u) du corps anagrammatique dans les écrits d'Unica Zürn et Hans Bellmer</b> .....	76
MBOW, Fallou: <b>"Interdiscours", "positionnement" et champ littéraire négro-africain après les indépendances</b> .....	90
NGO NLEND, Edith Cécile Emilie: <b>La culture africaine au travers de l'énoncé. Une lecture ethnostylistique de <i>Mémoires de Porc-épic</i> de Alain Mabanckou</b> .....	125
NGO NLEND, Cécile Emilienne & FONKOUA, Paul: <b>Hétéroglossie et hétérogénéité littéraires dans la prose romanesque d'Alain Mabanckou</b> .....	146
RENAULT, Aurélie: <b>Maximilien Aue et le complexe d'Électre</b> ...	166
TANG, Alice Delphine: <b>L'intertextualité biblique dans trois romans francophones: <i>Au nom du père et du fils</i> de Francine Ouellette, <i>Verre cassé</i> et <i>Mémoires de porc-épic</i> d'Alain abanckou</b> .....	187
ZAGHOUANI-DHAOUADI, Henda: <b>25 Juillet 1957: "Substituer la République à une indigne monarchie". Habib Bourguiba déclare la République</b> .....	199

## Cette intertextualité qui nous situe dans notre histoire: mémoire et cognition

---

### (Présentation)

Quand Julia Kristeva, se faisant l'écho des réflexions de Bakhtine sur le *dialogisme*, introduisait en France, en 1969, dans l'un de ses livres mémorables, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, le vocable «intertextualité», elle ignorait la fortune, soutenue aussi par Roland Barthes (1973)<sup>1</sup>, Gérard Genette (1982)<sup>2</sup>, etc., que ce concept allait avoir dans les décennies à venir dans l'analyse du texte littéraire. A l'origine donc, l'intertextualité expliquait comment l'écriture littéraire, aussi nouvelle, aussi innovante ou même aussi révolutionnaire qu'on veuille la croire dans tel texte, à tel moment, réutilise, inconsciemment ou en toute conscience, bonne ou mauvaise, des textes déjà écrits ou dits, dans le texte nouveau qu'elle engendre. Tout texte nouveau est plus ou moins farci de citations «inconscientes ou automatiques», de paraphrases, d'allusions, d'expressions plus ou moins anonymes, de fidèles reproductions sans guillemets, carrément plagiaires, ou vibrant d'un petit air de famille (le pastiche), de ressemblances de style, de genre ou de formation discursive.

L'intertextualité, en tant que présence de l'autre, qu'il s'agisse des discours antérieurs de destinataires réels ou virtuels ou des énoncés de compréhension-réponse de destinataires réels ou virtuels, traverse, sur le fond d'un dialogisme montré ou constitutif, le moi-ici-maintenant qui (s')énonce ou (se) lit pour s'affirmer en tant que l'un traversé par l'autre. Ce double dialogisme [...] fait place à un «autre qui n'est ni le double d'un face-à-face ni même le 'différent', mais à un autre qui traverse constitutivement l'un» et fonde l'hétérogénéité constitutive de tous les textes-discours.

---

<sup>1</sup> «Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues» (voir *Article «Texte (théorie du-)»*, *Encyclopaedia universalis*, Paris)

<sup>2</sup> Genette, qui voit dans l'intertextualité «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes», en fait une composante d'un concept plus large, la transtextualité: l'intertextualité y est mise en rapport avec les autres relations transtextuelles, telles la métatextualité (relation de commentaire), l'architextualité (relation générique), la paratextualité (relations avec tout ce qui entoure le texte: préface, prière d'insérer, etc.). (cf. *Palimpsestes*, Seuil, Paris).

Ainsi n'y aurait-il pas d'interprétation, pas de compréhension, pas non plus de véritable évaluation ni de réévaluation, sans l'intertextualité, sans les connexions que celles-ci permet, pas de progrès cognitif, enfin et surtout pas de possibilité de positionnement de l'homme dans sa propre histoire, dans sa propre culture, pas de possibilité pour le moi scripteur-lecteur de se situer dans le temps et dans l'espace de la connaissance de soi-même et de l'autre. Impossible à l'homme de donner un sens à ce qu'il apprend, pense et entreprend s'il n'est pas nourri d'intertextualité. Pas non plus d'apprentissage possible sans les vertus actualisantes de l'intertextualité. Tel est le cas des textes écrits de l'École, les manuels scolaires, par exemple, qui sont traversés d'un dialogisme constitutif monologique, d'une part, et des discours de vulgarisation des savoirs scientifiques qu'on peut lire dans la presse ordinaire, qui sont, au contraire, marqués au sceau d'un dialogisme montré, et qui inscrivent impunément maintes hétérogénéités énonciatives et sémiotiques signalées formellement (*cf.* Moirand, 2007).

Nous sommes tous des êtres traversés de subtils réseaux textuels, nous sommes, cognitivement, tous faits plus ou moins de textes et d'icono-textes, êtres de paroles et d'écrits signifians sans lesquels aucun mystère ne saurait être pénétré, aucun savoir ne saurait être conservé, transmis ou repris pour l'augmenter. La condition langagière de l'humain c'est l'état intertextuel, cette intertextualité impénitente qui nous habite dès que des solitudes réflexives nous prennent en otage, cette intertextualité si bien venue qui nous interpelle, nous fait soliloquer tels des prophètes illuminés qui, informés par et dans le présent, voient loin dans le passé et dans l'avenir. C'est le phénomène de l'intertextualité qui fait qu'il n'y pas de solution de continuité entre le passé, le présent et l'avenir, et que, sémantiquement, l'homme et l'univers restent cohésifs et cohérents.

Il n'y a pas de lecture sans les processus induits subversivement, en bonne ou en mauvaise conscience, par l'intertextualité, pas de progression sans retour en arrière, sans les échos des phrases écrites autrefois et ailleurs, messages éclairants et, partant, forcément explicatifs ... des phrases en instance de lecture actuelle, pas d'avance non plus sur le chemin de la création, de la pensée-expression innovante dans sa dynamique dialectique. Pas de mémoire active sans intertextualité, pas non plus d'explication possible sans mémoire, sans ces souvenirs cognitifs suscités, stimulés et entretenus par les relations intertextuelles.



Pas non plus de parole sensée sans le courant de l'intertextualité qui anime le locuteur dès qu'il ouvre la bouche quand il veut (se) 'dire' du nouveau sans perdre la face. Pas d'écriture inspirée, originale, créative sans la connexion intertextuelle doublée des vertus heuristiques de la science (de l'art?) de l'autrement-dit. Pas d'innovation, sans réinvention, sans répétition par reformulation, sans ces échos narratifs impliquant le scripteur et le lecteur dans les mêmes réseaux intra-textuels, ces connexions qui éclairent et stabilisent les sens et en engendrent de nouveaux. Pas d'écriture possible au-delà de ce jeu entre auteur et lecteur, jeu fait de cette connivence intellectuelle, de ces clins d'œil de complicité qui font s'allumer ces centaines de petites lumières qui, tels des courts-circuits neuronaux, éclairent le spectacle de la connaissance reconnue. Toute intelligence qui (s)'énonce prend appui sur du passé déjà énoncé, lui fait subir, pareil au rayon de lumière traversant l'eau, comme un infléchissement réflexif actuel, sans rupture, enfin l'oriente sur un nouvel avenir prometteur: celui de nouveaux produits cognitifs intertextuels qui accroissent la connaissance. Telle est la dynamique des textes littéraires ou ordinaires qui s'étaient les uns les autres en s'énonçant / se décryptant dans l'acte fondateur d'écriture-lecture. Car toute écriture est, dans le même temps et de façon synchrone, lecture<sup>3</sup>, laquelle est promesse potentielle de (ré)expression orale ou écrite suscitée par le système intertextuel que met en place tout acte de lecture.

Pas d'analyse, pas de commentaires possibles non plus sans la toile de fond assurée par l'intertextualité dans les études littéraires (dont le nombre s'exprime par dizaines de milliers dans les quarante années écoulées depuis la création du concept d'intertextualité). Et, de façon générale et très courante, pas d'analyse ni de commentaires possibles des inter-textes-discours (cf. le concept de texte-discours, Dospinescu, *ANADISS*, no. 4, 2007: 76-89), produits par la presse écrite ou audiovisuelle dans laquelle l'intertextualité s'exacerbe, soutenue par un dialogisme<sup>4</sup> tantôt impénitent dans les sociétés libres, tantôt contrit dans les

---

<sup>3</sup> Michael Riffaterre (1979, *La Production du texte*, Seuil) voit dans l'intertextualité surtout un mécanisme de lecture qui permet au lecteur de prendre le texte comme littéraire précisément parce qu'il saisit «les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie». Pour nous l'intertextualité est un mécanisme de lecture-(ré)écriture à la fois.

<sup>4</sup> Moirand (1999, 2000, 2001) distingue un *dialogisme intertextuel constitutif*, celui des discours enfouis dans la *mémoire interdiscursive médiatique* et un *dialogisme interactionnel constitutif*, celui des interactions imaginées avec les destinataires présents dans les discours intérieurs de l'énonciateur et laissant des traces dans les textes produits par

pays totalitaires, et une polyphonie débridée quand on ne veut pas (s')assumer en tant qu'auteur ses dires ou ses écrits.

Les commentaires journalistiques comportent des traits intertextuels des plus variés et des plus intéressants car les médias traitent des informations – réalités économiques, politiques, sociales et culturelles, catastrophes naturelles, etc. – immédiates qui suscitent l'intérêt ou l'émoi des lecteurs / auditeurs, large public hétérogène dont la compréhension du sens des textes est soutenue au prix d'une intertextualité très forte. La représentation textuelle des thèmes relève des traits intertextuels que les agents des médias ont le rôle de manier de façon à s'assurer la compréhension la plus large qui soit. A l'intérieur de chaque article, d'un article à l'autre, dans les titres, les sous-titres, les intertitres, les chapeaux, etc., sur la surface textuelle du journal ou de l'écran, textes, paratextes et péri-textes s'épaulent pour poser les réseaux intertextuels, au rôle de ce que les anglophones appellent le *cultural net*, qui soutiennent et guident une lecture en diagonale de la une à la dernière page, de la première à la dernière image, ou encore une réception ponctuelle intelligente des contenus sémantiques et pragmatiques de tel ou tel texte.

Une source d'intertextualité intéressante est un 'nouveau' discours de la science – visant des événements menaçant l'environnement, la santé publique ou la sécurité alimentaire (la vache folle, la dioxine, la grippe aviaire, les OGM, les tsunamis, etc.) Ce nouveau discours est plus ou moins fondé sur le modèle triangulaire de la communication vulgarisatrice des découvertes scientifiques et technologiques, modèle qui a consacré un discours-charnière, discours intermédiaire, à vocation d'explication, discours qui fait office d'interface entre les textes de la science et le grand public, discours connu traditionnellement comme discours de popularisation de la science. Ce nouveau discours sur la science apparu dans la dernière décennie du 20-ème siècle abandonnerait (cf. les recherches de Sophie Moirand) l'explication proprement didactique du discours de vulgarisation pour un autre type d'explication qui utilise une *banque de mémoire interdiscursive (et intertextuelle)*. Cette banque de mémoire interdiscursive est construite par les textes des médias à destination du grand public, dans des textes-discours où l'intertexte monologal de l'explication didactique tradition-

---

celui-ci. Voir aussi Moirand, Sophie, 2007, *Les discours de la presse quotidienne*, Coll. Linguistique nouvelle, PUF.

nelle est remplacé par un intertexte plurilogal de popularisation scientifique (cf. angl. «explaining science») qui se solde par l'augmentation du degré d'intertextualité. Ce nouveau discours de la science dans les médias met en place de nouvelles stratégies discursives telles l'affirmation du rôle médiateur du journaliste entre la science et le grand public, la création de nouvelles positions énonciatives assumées par l'expert, le scientifique, le responsable politique ou administratif, et même par le citoyen, ainsi que de nouvelles mises en œuvre intertextuelles dans chaque genre de discours, oral, écrit et, très souvent et de plus en plus, grâce aux T. I. C., plurisémiotique (cf. les recherches de CEDISCOR - Université de Paris).

A ses débuts, l'intertextualité se confondait pour certains avec la simple recherche et identification de références à des textes antérieurs, une sorte de notion ou de méthode de rechange pour la théorie des influences littéraires, une façon de critique des sources.

L'intertextualité n'est donc pas simplement recherche et critique des sources, mais une activité langagière de lecture et réécriture en vue de la production de textes nouveaux, à travers un processus cognitif de transformation complexe et forcément créative des textes antérieurs<sup>5</sup>, dont les auteurs changent le statut et la signification et que, une fois ainsi 'réécrits', ils assument en tant qu'œuvres personnelles originales. Dans ce sens, l'intertextualité va beaucoup plus loin que la référence, la citation ou la simple allusion.

L'intertextualité est partout, dans les discours ordinaires, dans le texte littéraire, dans les textes de la science, mais aussi dans le cinéma, dans la musique, dans la danse ou dans la chanson, dans la peinture ou dans la sculpture, dans l'architecture.

---

<sup>5</sup> Nous souscrivons à l'analyse de Dominique Maingueneau (1984, *Genèses du discours*, Mardaga, Liège) qui voit dans l'intertextualité un **vrai système de règles** (c'est nous qui soulignons) implicites qui sous-tendent précisément l'intertexte en tant qu'ensemble de fragments (toutes sortes de références: allusions, paraphrases, citations, etc.) puisés dans des textes antérieurs. Un vrai système de règles, cela veut dire que l'intertextualité est une grammaire implicite de cette activité de langage qu'est la lecture (ré)écriture d'un texte. Tout emprunt à des textes antérieurs se fait à l'intérieur de la formation discursive, du genre ou du type de discours, conformément à certaines règles et 'normes' spécifiques à chacun. Ainsi l'intertextualité du discours scientifique diffère de celle du discours théologique, elle évolue, comme la grammaire des langues, à travers les siècles.

Ce concept quadragénaire conserve toute sa puissance explicative et sous-tend, d'un bout à l'autre de la sémio-sphère, les théories de l'analyse du discours, les études de littérature comparée, d'une façon générale, toute forme de comparatisme à même de dégager des modèles, des invariants culturels, des codes artistiques ou des typologies.

Enfin, nous voyons l'intertextualité comme un **faire sémio-cognitif** productif-reproductif par excellence, long travail de refonte que subissent les signes et les textes dans les actes de lecture-réécriture répétés et répétables à l'infini, car, pour citer Greimas et Courtés (1993, *Sémiotique, dictionnaire raisonnée*), elle «implique, en effet, **l'existence de sémiotiques (ou de «discours») autonomes** à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction, de reproduction ou de transformation de modèles, plus ou moins implicites» (c'est nous qui avons souligné).

**Vasile DOSPINESCU**

# Fonctionnement du discours humoristique dans le texte littéraire. Le cas de l'œuvre romanesque d'Amélie Nothomb

---

**Souâd BENALI**  
Université d'Oran, Algérie

**Abstract:** The Humorous Speech used in the novels of the Belgian writer Amélie Nothomb is a critique of literary material reuse, based on a strategy to reactivate the statement in a new context for humorous effect, generally demeaning and provocative. The Humorous Speech intertextual depletes several figures including: literary works cited, and materials analysis undetermined: genres, discourse, style, tone.

**Keywords:** discourse, genres, tone, effect, strategy.

Le discours humoristique employé dans les romans de l'auteure belge Amélie Nothomb correspond à une réutilisation critique de matériau littéraire, basé sur une stratégie de réactivation de l'énoncé dans un nouveau contexte, visant un effet humoristique, généralement rabaissant et provocateur.

Le discours humoristique épuise plusieurs figures intertextuelles à savoir: œuvres littéraires citées, et matériaux d'analyse indéterminés: genres littéraires, discours, style, tonalité, etc. Ce réemploi enrichit les romans d'Amélie Nothomb, les assoit sur de bonnes bases pour leur attribuer une grande crédibilité littéraire.

Textes antérieurs, et techniques littéraires fonctionnent dans un contexte moderne voire contemporain, Nothomb se sert pour le fait le 'Discours humoristique' qui tend à critiquer les

figures génériques traditionnelles, ré-exploitant des textes anciens dans des contextes nouveaux pour démontrer leur dysfonctionnement.

Ce discours conjugue ses objectifs, il se bâtit sur ce qui a été précédemment construit, il mise sur l'incongruité liée à l'effet humoristique, sans omettre la mise en opposition du matériau original et de sa réactivation critique dans le texte nothombien.

L'effet humoristique naît de ce décalage. Une perpétuelle opposition est mise en œuvre par la romancière qui n'exclut pas non plus une certaine contiguïté ressentie en effectuant une lecture critique des romans d'Amélie Nothomb.

Cette ambivalence technique qu'emploie Nothomb comprend un désir d'initiation (rapprochement des deux textes ancien et nouveau) et une volonté de subversion (rabaïsser et détruire le texte originaire pour en construire un nouveau: le sien).

Il s'agit là d'une relation intertextuelle qui oscille entre dépendance et indépendance et rattache les deux textes ou techniques littéraires.

Le texte de Nothomb épuise sa force de ses prédécesseurs, il détient des rapports de forces avec les textes antérieurs, tout comme la réaction de son personnage problématique devant son interlocuteur direct qui demeure tantôt attaqué et victime, tantôt attaquant et bourreau.

L'effet humoristique produit naît de ce réemploi subversif et inattendu, créant un décalage entre ce qui est désormais présenté au lecteur et ce qui a été intériorisé par cet avide consommateur.

Le discours humoristique doit créer son propre équilibre entre l'interpellation d'un matériau antérieur (texte ou technique), appartenant à la communauté et la tentative risquée d'un remplacement du texte nothombien (le texte cible).

La tâche de la romancière est complexe puisqu'elle tente à travers des écrits de prendre pour objet l'analyse littéraire (d'où les noms des personnages; Prétextat-Textel Textor) sous un prétexte fictif.

La dénonciation d'un monde absurde développé dans la fiction n'est qu'un motif pour l'énonciation d'un discours savant et doublement tranchant: 'le discours humoristique'.

Ce dernier semble tantôt rabaisant et dénigrant de l'Autre (personnage ou matériau littéraire), tantôt valorisant et transcendant toute structure, dite infaillible: (structure sociale et structure textuelle...).

La métatextualité<sup>1</sup> est la notion créée par Gérard Genette pour désigner le discours critique sur un texte donné, alors que la métafiction<sup>2</sup> est le concept forgé par Margaret Rose pour définir le refonctionnement générique dans le texte cible, ayant pour but la réflexivité.

Nous remarquons que Amélie Nothomb se sert de 'métatextualité' et de 'métafiction' pour donner naissance à une écriture nouvelle qui oscille entre la critique discursive et celle qui s'acharne sur les genres littéraires.

Elle nous présente sous un nouvel aspect le roman autobiographique dans: LSA- MDT- SET- BDLF, reflétant un conflit interne qui exerce une pression sur l'auteure et qui se trouve désormais extériorisé, évacué grâce à la parole dans l'espace de l'écriture. Amélie Nothomb opte pour le 'métadiscours'<sup>3</sup>.

Le discours humoristique n'accorde pas beaucoup d'importance au niveau de l'histoire qu'il prend pour prétexte pour asseoir une nouvelle version de choses.

L'ultime intérêt va à la narration sur laquelle l'auteure et par le biais d'un narrateur, plus ou moins présent, va agir au niveau contenu et du contenant de la fable contée.

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, pp.11-12.

<sup>2</sup> Margaret Rose, *Parody / Meta – Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, Londres, 1979, p.197; Robert Scholes, *Fabulation and Meta-Fiction*, University of Illinois Press, Urbana.

<sup>3</sup> Maingueneau, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1<sup>ère</sup> Edition, Hachette, Paris, 1987, p. 66.

Le discours humoristique se fonde sur les propos entre les personnages qui dialoguent, sur les discours et même les descriptions faites par le narrateur s'adressant à son narrataire.

Dès lors, nous pouvons distinguer un triple écart: entre l'auteur et ce qu'il écrit, entre le texte écrit et son environnement (le contexte) et au sein du texte produit lui-même, d'où l'essence du décalage humoristique.

Pour déceler ces différents niveaux d'écarts, il faut se fier à une série d'indices repérable grâce à une analyse, touchant aussi bien l'univers de production du corpus et son rapport avec le contexte social dans lequel il est incrusté, la situation énonciative dans laquelle les propos inter-personnages sont produits, sans oublier l'impact des énoncés extérieurs, cités dans le nouveau texte (Texte cible).

Le discours humoristique, tel que nous l'analysons dans ce travail est produit par une instance qui tente une autocritique, une ridiculisation de l'Autre ou la transcendance d'une situation dépassant ses capacités mentales, ses appréhensions éthiques et logiques. Ceci débouchera sur la formation d'un jugement négatif, visant la cible en question. Pour détecter le discours humoristique, il n'est pas lieu de naïveté chez le récepteur. Le producteur sera par contre supérieur et narcissique parce qu'il tient les ficelles de ce théâtre de marionnettes, obligeant les autres instances à s'appliquer et à participer à ce jeu de rôles ou de postures d'énonciation.

Le spectateur sera donc un éventuel 'lecteur' complice de l'auteur, ou de l'un des personnages, lui faisant des clins d'œil en guise d'indice pour qu'il puisse cerner l'humour à thèse dans le discours proféré. La cible sera double:

1 – Un 'Autre': personnage second et allocutaire direct, généralement naïf et indifférent aux propos du locuteur.

2 – Une situation donnée qui reflète un contexte réel dans lequel se trouvent les interlocuteurs directs (les deux protagonistes fictifs), et qui vise un niveau plus important touchant les deux interlocuteurs indirects (auteur et lecteur) qui dialoguent à travers le texte nouveau texte 'cible'.



Le garant de l'énonciation dans tous les écrits nothombiens demeure l'Auteure, créatrice 'Amélie Nothomb' qui s'attribue la tâche d'écrivaine pour délimiter son champ de création et de créativité. Cette instance peut être confondue au 'Je' énonciateur, quand ce dernier se trouve occupant un statut de conteur-personnage dans ses écrits autobiographiques.

Dans les autres romans, le narrateur, rappelons-le, est un personnage comme un autre, fictif et chargé de conter et nous présenter la fable. Il porte en lui-même une grande responsabilité, surtout quand il se voit contraint de changer de modes de narration, ou de statuts, oscillant entre 'Conteur' et 'Personnage'. Plus le dédoublement narratif est important, moins le discours humoristique est fin. Son effet s'accroît et se multiplie.

Prenons à titre d'exemple le roman autobiographique BDLF, où la narratrice-personnage étant adulte juge la narratrice 'enfant' et lui fait des reproches.

Vu le genre autobiographique de ce roman, l'auteure exerce dans un autre temps sa propre critique 'autocritique', marquant une distanciation entre elle et elle-même dans des cadres temporels différents, en s'appuyant sur les deux instances citées (Amélie l'enfant et Amélie l'adulte). Il s'agit d'une autocritique déguisée en aveu:

*«Je vivais une formidable aventure de la mémoire. J'avais vingt et un ans mais j'avais cinq ans. Il me semblait être partie pendant cinquante ans et c'était comme si je m'étais absentée qu'une saison.»* p. 231. BDLF

La romancière émane ses sentiments en redécouvrant son pays natal, le Japon à l'âge de vingt et un ans, après seize ans d'absence et de séparation. Elle bouscule dans des propos anéantissant toute valeur dite temporelle pour faire ressentir sa nostalgie.

Elle fait confirmer à son instinct de narratrice-personnage, touchée profondément par une expérience, et espérant partager ces valeurs et ces sensations avec le lecteur en faisant éclater la temporalité logique et linéaire.

Elle s'est perdue, mais elle finit par se retrouver, en embrassant une seconde fois des repères géographiques et spatiaux.

Les annotations co-textuelles et les procédés stylistiques, tels que: les adjectifs superlatifs, l'oxymore, la comparaison aident le lecteur à s'orienter, découvrant une romancière qui se réclame d'une transparence extrême, portant des jugements d'une manière indirecte mais très expressive.

Quant à la question des points de vue, déjà abordée dans la première partie de ce travail, elle nous éclairera sur le statut qu'occupe le narrateur, ses diverses visions des choses qui peuvent éventuellement nous sensibiliser, en tant que lecteur, aux changements effectués lors de la narration.

La version du personnage qui raconte ses sensations, son état d'âme, le vocabulaire et les expressions employées peuvent remodeler l'idée première que s'est faite le lecteur.

Il sculpte sa propre vision du monde à travers celles des personnages, pendant la progression narrative.

Rien n'est fortuit, tout est construit pour que le lecteur ne reste pas indifférent, y participe inconsciemment et accomplisse un contrat, dit de lecture.

Le choix du point de vue est le domaine de l'auteure qui le voit comme atout pour servir une cause. Il n'est nullement gratuit si Amélie Nothomb adopte dans ses écrits autobiographiques une focalisation du type 'zéro', où elle s'énonce 'haut et fort', retraçant le trajectoire d'une expérience propre.

Ces romans nous proposent le récit d'une vie, celle de l'écrivaine en question où le 'Je' est une narratrice personnage, omnisciente et organisatrice des repères spatio-temporels. Cette narratrice pénètre dans les consciences des autres personnages pour nous faire part de leurs sentiments, c'est LSA- MDT - SET - BDLF.

- LSA: «(...). *Quand j'ai eu la syncope, c'est parce que Elena m'avait demandé de courir sans arrêt. Et elle l'a demandé parce qu'elle savait que j'avais de l'asthme et parce qu'elle savait que je lui obéirais. Elle voulait que je me sabote mais elle ne savait pas que j'irai si loin, parce que là, si je*

*vous raconte tout ça, c'est aussi pour lui obéir. Pour être complètement sabotée.» pp 121 –122. LSA*

- MDT: *«Avoir trois ans n'apportait décidément rien de bon. Les Nippons avaient raison de situer à cet âge la fin de l'état divin.» p.153. MDT*

- SET: *«Le cas de monsieur Saito était très différent. Il semblait profondément ennuyé de cette histoire. J'avais pu m'apercevoir qu'il crevait de peur devant Fubuki: elle dégageait quarante fois plus de force et d'autorité que lui.» p.131. SET*

- BDLF: *«J'ai faim de Nishio-san, de ma sœur et de ma mère: j'avais besoin qu'elles me prennent dans leurs bras, qu'elles me serrent, j'avais faim de leurs yeux posés sur moi. J'avais faim du regard de mon père, mais pas de ses bras. Mon lien avec lui était cérébral.» p. 52. BDLF*

- Dans l'autre cas de figure, nous avons le point de vue d'un personnage, il organise les scènes à sa guise pour nous livrer sa propre vision des choses.

Le lecteur ne saura pas plus que ce qui est présenté par cette instance, car toute pénétration dans la conscience d'un autre protagoniste s'avère impossible.

Il partage seulement les connaissances du personnage focal qui est le narrateur dans le récit à la première personne: CAT-PEP- ATT - ANT- MER (le journal de Hazel seulement).

- Quant aux récits à la troisième personne, la focalisation peut s'effectuer sur un ou plusieurs personnages.

Nous retrouvons ce dernier cas dans les quatre romans restants, sans oublier MER dans lequel l'auteure change de point focal plusieurs fois dès l'incipit, proposant vers la fin du roman deux possibilités de clôture romanesque (cf. théorie de possibles romanesques), voici les romans écrits à la troisième personne: HDA- LCO- CDE- RDNP.

Le changement volontaire du point de vue au sein d'un seul et même produit romanesque consiste en un procédé très efficace du discours humoristique.

Toute une philosophie, celle de l'auteure, émane des propos des personnages, prenant comme forme générique: le discours humoristique engagé autrement nommé: à visée(s).

Généralement, le lecteur perçoit l'effet humoristique après avoir constaté un décalage entre le point de vue du narrateur, et celui du personnage, mais ce cas est très élémentaire, voire évident dans tous les textes comiques.

Que peut-on dire lorsque ces deux instances se confondent, lorsque leurs propos s'avèrent opaques et impénétrables au premier lecteur ?

LSA: *«J'entends dire que la Chine est un pays communiste. Je vais analyser ça. (...). J'ai cinq ans et trop le sens de ma dignité pour demander aux adultes ce que cela veut dire (...). Ne nous emballons pas. Le communisme est ici, c'est certain, mais ne lui donnons pas un sens à la légère. (...). Je gambade à travers l'aéroport en tournant comme une toupie. Et brusquement, je tombe nez à nez avec le communisme»* pp. 9 -11. LSA

Dans ce passage, le discours humoristique réside dans l'écart narratif. Il fonctionne sur le décalage entre les deux points de vue de la narration:

- une narratrice adulte, Amélie Nothomb qui devient écrivaine et marque une distanciation avec les événements racontés, tirés de ses souvenirs.

- une narratrice enfant, Amélie de cinq ans qui par son regard innocent et naturel nous délivre ses souvenirs à l'état pur. Elle embrasse strictement l'acte narratif dans cet extrait.

Double regard: celui d'une enfant, primaire, naturel, et innocent, et celui de l'adulte qui ne vient pas dissiper son erreur enfantine, soumettant le jeune personnage à un double ridicule: celui d'une instance narrative adulte ayant pris du recul et celui qui provoque le rire du lecteur.

Le projet d'un tel roman autobiographique qui tente d'inculquer un savoir et de transmettre un gain d'expérience (roman didactique ou de formation) autorise le narrateur adulte à se montrer sadique vis-à-vis du jeune narrateur.

Dans le passage qui suit, extrait de l'autobiographie MDT, nous avons un exemple de curiosité enfantine lors de la découverte du monde qui nous entoure, ce passage est altéré de discours ironique vers la fin.

Le personnage-bébé, âgée de deux ans et demi s'identifie à Jésus-Christ, elle se crée un lien de contiguïté situationnelle et remet leur malheur commun (du bébé et de Jésus) sur leurs semblables: les humains:

MDT: *«Donc, Jésus était en train de mourir devant la foule - et personne ne venait le sauver! Ça me rappelait quelque chose. Moi aussi, je m'étais trouvée dans cette situation: être entraîné de crever en regardant les gens me regarder.*

*Il eût suffît que quelqu'un vint retirer les clous du crucifié pour le sauver: il eût suffît que quelqu'un vint me sortir, ou simplement que quelqu'un prévint mes parents. Dans mon cas comme dans celui de Jésus, les spectateurs avaient préféré ne pas intervenir. Sans doute les habitants du pays du crucifié avaient-ils les mêmes principes que les Japonais: sauver la vie d'un être revenait à le réduire en esclavage pour cause de reconnaissance exagérée. Mieux valait le laissait mourir que le priver de sa liberté.»* pp 84-85. MDT

- Un des moyens les plus efficaces pour énoncer un discours humoristique est de recourir au discours indirect libre (DIL). Nous nous appuyons sur les propos d'Anne-Marie Paillet-Guth qui considère ce discours comme l'outil privilégié de l'écrivain pour confondre les statuts du narrateur et des personnages, et inscrire une certaine polyphonie au sein du récit:

- «Le discours indirect libre est un cas privilégié d'énonciation paradoxale, où la discrimination narrateur-personnage,

adhésion-distanciation, n'est jamais aisée, et qui donne lieu à une ambiguïté savamment ménagée.»<sup>4</sup>

Nous citons Flaubert, père du roman moderne qui voit dans le DIL le moyen adéquat pour que l'auteur exprime ses idées et extériorise sa vision du monde à travers ses personnages et ses instances narratives: «C'est, dit Flaubert, le moyen le plus efficace qui permet à l'auteur de se transporter dans le personnage.»<sup>5</sup>

L'emploi du DIL est fréquent dans les écrits d'Amélie Nothomb. L'auteure dissimule ses idées derrière la multiplicité des voix de personnages.

Elle laisse entendre différentes voix à travers le discours d'un même énonciateur.

L'intérêt du DIL pour le discours humoristique réside dans son aspect d'irrépérabilité, car il se veut difficilement accessible au lecteur non averti et naïf.

Le discours indirect libre mêle les aspects et les caractéristiques des discours directs et indirects:

- CAT: «*Quand un obèse de soixante-dix ans meurt dans son lit, personne ne se pose de question.*» p.149

- ANT: «*L'orthographe donnait raison à Christa. (...), il était difficile de ne pas entendre le 'mal me dit' contenu dans ce toponyme.(...), je devais en savoir plus sur Antéchrista.*» p. 124.

Dans ces extraits, nous remarquons que les DIL ne sont pas introduits par des marques typographiques spéciales, ni de mots subordonnants, ni des verbes exprimant la pensée ou introduisant la parole.

Le DIL ne se sert d'aucun moyen explicite pour dégager une vision ironique, satirique ou parodique de l'énonciateur qui oscille par son statut entre personnage(s) et narrateur.

---

<sup>4</sup> Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Honoré Champion, Paris, 1998, p. 313. Version remaniée d'une thèse de stylistique soutenue en 1993 à l'Université de Paris IV- Sorbonne.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 313.

Dans le premier extrait de CAT, le repérage du DIL sa fait grâce à l'emploi d'une forme impersonnelle qui traduit une vérité générale.

Une évidence ou un constat fait par le narrateur ayant été l'actant principal dans un récit d'aventure, faisant bénéficier son narrataire de sa propre expérience.

Le deuxième extrait nous présente le discours indirect libre comme étant un moyen d'intégration des remarques des personnages au sein du récit.

Tout intérêt du DIL réside dans cette fine fusion des propos des protagonistes et le commentaire du narrateur qui ne se dissocie pas des personnages protagonistes.

- Dans les deux extraits qui suivent, nous remarquons l'originalité de l'énonciation des propos d'autrui, l'énonciateur purement textuel se situe à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du personnage censé produire ces propos:

- ATT: *«Il y quelque chose de mal digéré à propos de Quasimodo: (...). Quand il s'éprend d'Esméralda, on a envie de crier à la belle: 'Aime-le! Il est désarmant! Ne t'arrête pas à son aspect extérieur!' (...), mais pourquoi attendrait-on plus de justice de la part d'Esméralda que de Quasimodo? Qu'a-t-il fait d'autre, lui, que s'arrêter à l'aspect extérieur de la créature? (...): Quasimodo, c'est moi.»* pp.12- 13. ATT

- CAT: *«Palamède Bernardin, lui, avait ce courage: il restait assis, ne regardant rien, l'air abruti et mécontent à la fois. Était-il conscient de la grossièreté de son attitude? Comment le savoir?»* p. 25. CAT

L'instance énonciatrice marque une distanciation entre le personnage et sa vision propre des choses. Il n'y a pas de marques linguistiques appropriées à ce genre de discours, ce qui accentue l'effet d'ambiguïté lorsqu'il s'agira de délimiter les frontières entre énonciateurs-personnages ou narrateur.

Cette forme de discours exclut le ‘je’ et le ‘tu’, la subordination syntaxique tout en conservant l’intonation du discours direct.

L’ambiguïté stylistique voulue, l’indemnisation des frontières énonciatives, la polyphonie recherchée, provoquant une dissonance ironique.

Pour interpréter ce genre de discours, il faut procéder par: aborder la connaissance du contexte de production des paroles et des pensées émanées, rechercher des signaux énonciatifs qui servent d’embrayeurs aux paroles des personnages et qui font entendre plusieurs voix qui viennent rejoindre celle du narrateur.

Dans le second extrait, tiré des CAT, nous remarquons l’emploi de l’imparfait, temps commun à l’encadrement narratif, mais aussi au discours indirect libre: «Palamède Bernardin lui, avait ce courage: il restait... Était-il conscient ?»

L’imparfait permet le passage d’un registre à un autre, d’un simple constat au commentaire d’une situation, confondant les deux instances: Émile et le narrateur.

Les assertions et la structure emphatique qui débutent l’extrait: «Palamède Bernardin, lui, avait ce courage» est une sorte d’hypothèse employée par le narrateur, mais l’utilisation des attributifs péjoratifs: ‘abruti’ et ‘mécontent’ rejoint celle du discours d’Émile, le personnage principal.

Par défaut d’omniscience de ce protagoniste, il s’exprime à travers un vocabulaire sélectif bien approprié, renforcé par une série d’interrogations rhétoriques à l’indirect qui clôture l’extrait.

Une multitude d’interrogations mine le premier extrait, tiré de ATT:

*«(...) , mais pourquoi attendrait-on plus de justice de la part d’Esméralda que de Quasimodo? Qu’a-t-il fait d’autre, lui, que s’arrêter à l’aspect extérieur de la créature?...» p.12.*

Il s’agit d’un monologue d’Épiphane, parfaitement intégré à un discours narratif qui se fait oublier, mais aussi laisse entendre une argumentation du type philosophique.

Ce monologue relaie une double ‘énonciation, celle d’un personnage ancré dans le récit, mais qui passe au statut de nar-



rateur, prenant une distance et se situant à l'extérieur des rouages narratifs.

Ce n'est que vers la fin de l'extrait, que le personnage reprend son statut d'actant pour s'assimiler et se rapprocher d'un personnage fictif 'Quasimodo', cassant toute confusion, il s'énonce: ' Quasimodo, c'est moi'.

Ce discours feint d'adopter pour mieux subvertir, reposant sur une dialectique d'adhésion et de disjonction qui définit l'ironie.

Il ne s'agit pas seulement d'une déstabilisation des normes ou un simple moyen d'agression de la doxa, c'est d'abord un détournement rhétorique qui fonctionne et se base sur l'anti-phrase, la non-énonciation directe.

Il s'agit d'un discours implicite qui se glisse avec finesse dans les propos de personnage et de narrateur, tous les deux confondus.

L'ironie employée dans ce passage s'exprime à travers le double discours: le regard du personnage porté sur Quasimodo et la relation qui le liait à Esméralda, cachant celui du narrateur qui se moque d'un personnage passif qui tente de revivre l'expérience de ce personnage légendaire, misant sur son extrême laid et son amour éprouvé pour une créature sublime.

Un regard caricatural du narrateur dénonce la sournoiserie déguisée d'Épiphané. L'exagération par l'utilisation des adjectifs superlatifs: horrible-, superbe-, etc.

Le caractère confus et vague du commentaire: «*Il y a quelque chose de mal digéré à propos de Quasimodo - il est censé nous montrer la supériorité de la beauté intérieure par rapport à la beauté visible*», ou les contradictions (beauté intérieure, beauté visible)-(une vieille édentée, une superbe bohémienne) - (l'âme pure, basse et corrompue): le narrateur prend une distanciation par rapport au personnage d'Épiphané pour nous livrer un diagnostic réel et fondé de ce protagoniste.

Le DIL permet de laisser de débiter des absurdités sans les rapporter à une énonciation explicite:

- CAT: *«Au fond sa figure n'exprimait rien d'autre que la tristesse. Mais ce n'était pas la tristesse élégante que l'on prête aux Portugais, c'était une tristesse pesante, imperturbable et sans issue, car on la sentait fondue dans sa graisse»* p. 31.

- MER: *«(...), il marcha vers les deux jeunes femmes. (...). Il se rappela les paroles d'un sages éthiopien rencontré lors d'une escale africaine: ' L'amour est l'affaire des grands marcheurs'. (...). Ensuite, il courut jusqu'au bout de la flèche de la pierre qui marquait le lieu du suicide d'Adèle et se jeta à la mer.»* pp.181-182.

Ce discours fait porter le ridicule sur l'énonciation elle-même, prenons à juste titre les majuscules ironiquement anoblissant et traduisant l'emphase et le déference circonstancielle:

MER: *«Découvrir une telle beauté, c'était guérir de tous ses maux pour contracter aussitôt une maladie plus grave encore et que la Mort en personne ne rend pas plus supportable. Celui qui la voyait était sauvé et perdu.»* p.148

CAT: *«En une heure, la maison est devenu la Maison. Elle ne coûtait pas cher, il n'y avait pas de travaux à faire. Il nous paraissait hors de doute que la chance avait tenu les rênes dans cette affaire.»* p.12.

CAT: *«Messager de la Grande Dame, je ne pris pas une faux, mais un oreiller. Je commis mon acte de compassion.»* p. 149.

- Quant aux écrits nothombiens où le 'je' énonciateur se révèle narrateur et se confond à l'aveu, le DIL y est employé aussi pour inscrire la polyphonie, oscillant entre narrateur-personnage et auteure, fonctionnant sur l'adhésion-distanciation de l'instance énonciative malgré le caractère autobiographique de l'écrit.

«*La faim, c'est moi* » à la page 22 de BDLF n'est qu'un moyen efficace qui permet à Nothomb de se transporter dans une

situation. Il est difficile de détecter les lieux communs entre l'Auteure et cet État naturel, d'où tout l'intérêt du discours ironique et le discours indirect libre 'DIL' qui mêle des spécificités du discours direct 'DD' et du discours indirect 'DI'.

La jeune Amélie, narratrice et principal personnage dans BDLF, est préoccupée par des problèmes littéraires et philosophiques engendrés par sa faim du savoir, sa curiosité malade et incurable:

*«Qu'est-ce qu'une histoire, quand on a quatre ans? C'est un concentré de vie, de sensations fortes. Une princesse enfermée était torturée. Des enfants abandonnés étaient réduits à la misère la plus douloureuse (...). Quand Rimbaud, (...), évoque avec dégoût la poésie 'horriblement fadasse' de ses contemporains, sa revendication est celle du gosse qui exige du puissant, du vertigineux, de l'insupportable, de l'écœurant, du bizarre, car enfin, 'une musique savante manque à notre désir'. Le fond des histoires que je me racontais importait moins que la forme, qui jamais ne fut écrite (...).» pp. 31-32. BDLF*

L'extrait ci-dessus s'ouvre sur une interrogation basée sur un faux présent qui indique que le souvenir évoqué est lointain. L'auteure pouvait dire: *«Qu'est-ce que c'était une histoire, quand on avait quatre ans?»*: ce faux présent volontairement employé vise à rendre plus vivant le récit rétrospectif de cette enfance marquée.

Mis à la place du passé, ce présent feint l'importance du discours indirect libre.

La réponse à cette interrogation est donnée sous forme assertive, ayant comme contenant rhétorique l'accumulation pour appuyer et justifier le point de vue enfantin.

La combinaison du présent et du DIL entraîne une véritable polyphonie entre la vision des choses étant 'enfant' et celle d'une adulte qui prend une distanciation pour la juger et présenter la version enfantine sous un angle approprié.

La définition d'une histoire pour un enfant Amélie de quatre ans se limite à son contenu évoqué.

Ces contenus formels cités dans cet extrait participent à donner en fait l'esquisse d'une transposition au DIL des pensées de l'enfant à quatre ans.

La seconde partie de l'extrait témoigne un savoir savant de l'instance énonciatrice, l'évocation de la philosophie rimbal-dienne dessine les fines frontières qui existent entre la version enfantine des choses et la portée adulte, forgée et modelée pendant des années. Cette portée bénéficie d'un gain de savoir, d'expériences et de connaissances.

La citation de Rimbaud installe la vision de l'adulte qui ne se fie plus à son instinct, ni à son innocence. Contrainte de justifier son point de vue, de s'exprimer pour convaincre ses interlocuteurs. Amélie s'appuie sur une référence incontournable.

La superposition des deux voix illustre ironiquement la perception juste et instructive de l'enfant qui, comme une grande auteure, voit l'essence de «l'histoire» à travers le contact et l'exercice.

Les deux points de vue: Enfant et Adulte se rejoignent pour n'en faire qu'un. L'énoncé basé sur le DIL donne raison à la version enfantine, perçue instinctivement; la doxa adoptée sera celle d'un enfant de quatre ans et non pas celle des adultes qui balise les terrains de l'exploitation intellectuelle.

- Voici un extrait, tiré de MDT, qui reste l'écrit autobiographique le plus marquant d'Amélie Nothomb. L'auteure nous délivre le secret de son propre début d'existence sur cette terre. Anormal, le personnage principal, dès sa naissance, ne réagit pas comme un bébé ordinaire. L'extrait est structuré autour de deux thèmes: Dieu et le tube:

MDT: *«Les seules occupations de Dieu étaient la déglutition, la digestion et, conséquence directe, l'excrétion. Ces activités végétatives passaient par le corps de Dieu sans qu'il s'en aperçoive. (...). Dieu ouvrait tous les orifices nécessaires pour que les aliments solides et liquides le traversent. C'est pourquoi, à ce stade de son développement, nous appellerons Dieu le tube.»* p. 9. MDT.

L'organisation du passage est assurée par la transition d'un thème à un autre, le passage du statut divin à un statut objectal.

Nous remarquons l'inégalité de ces deux ensembles thématiques, le second thème n'est énoncé que vers la fin de l'extrait, obéissant à une stratégie discursive bien déterminée, créant un contraste frappant, une chute descriptive de la situation du personnage.

Quant à l'énonciateur, il s'efforce d'effacer sa présence pour donner à voir l'objet de son énonciation. Cette absence n'est que provisoirement effectuée puisqu'il use du 'nous' pour désigner la collectivité, et l'entourage du bébé-tube.

En accordant plus d'attention au mécanisme d'énonciation, nous remarquons une prise en charge de l'ensemble de la description par une voix ambiguë qui reste indéfinissable, pouvant être celle de la narratrice-personnage, prenant du recul; ou celle d'un descripteur ou simplement d'un énonciateur qui se fait aussi métaphysicien par ses relevés subjectifs et emphatiques.

#### **Abréviations des romans d'Amélie Nothomb, cités dans l'article:**

Hygiène de l'assassin - Éditions Albin Michel, 1992: HDA  
Le Sabotage amoureux - Éditions Albin Michel, 1993: LSA  
Les Combustibles - Éditions Albin Michel, 1994: LCO  
Les Catilinaires - Éditions Albin Michel, 1995 (pièce théâtral): LCA  
Péplum - Éditions Albin Michel, 1996: EP  
Attentat - Éditions Albin Michel, 1997: ATT  
Mercure - Albin Michel, 1998: MER  
Stupeur et tremblements - Éditions Albin Michel, 1999: SET  
Métaphysique des tubes - Éditions Albin Michel, 2000: MDT  
Cosmétique de l'ennemi, Éditions Albin Michel, 2001: CDE  
Robert des noms propres - Éditions Albin Michel, 2002: RDNP  
Antéchrista - Éditions Albin Michel, 2003: ANT  
Biographie de la faim - Éditions Albin Michel, 2004: BDLF  
Acide sulfurique - Éditions Albin Michel, 2005: ACS  
Journal d'hirondelle - Éditions Albin Michel, 2006: JDH

### Bibliographie

- \*\*\* *Dictionnaire de la philosophie poétique*, 2<sup>ème</sup> édition, PUF, Paris, 1998.
- ELGOZY, Georges, *De l'humour*, Denoël, Paris, 1979.
- ESCARPIT, R, *L'Arc-en-ciel des humours*, Hatier, Paris, 1996.
- ESCARPIT, R, *L'Humour*, «Que sais-je ?», PUF, Paris, coll. 1960.
- ESCARPIT, R, *Lettre ouverte à Dieu*, Albin Michel, Paris, 1966.
- FONTANILLE, J.; C. ZILBERBERG, *Tension et signification*, Pierre Mardaga, Liège, 1998.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, et alii, *Décrire la conversation*, PUL, Liège, 1987 (surtout Kerbrat-Orecchioni, "la Mise en places", pp. 319-352).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986 (surtout p.196-252, pour les lois du discours et la théorie des faces).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Interactions verbales*, 3 vol., Armand Colin, Paris, 1992,
- MAINGUENEAU, Dominique, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, 1<sup>ère</sup> Edition, Hachette, Paris, 1987,
- MARGARET Rose, *Parody / Meta-Fiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, Croom Helm, Londres, 1979.
- PAILLET-GUTH, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Honoré Champion, Paris, 1998. Version remaniée d'une thèse de stylistique soutenue en 1993 à l'Université de Paris IV- Sorbonne.
- SCHOLES, Robert, *Fabulation and Meta-Fiction*, University of Illinois Press, Urbana.

# Rap et identités: au carrefour de plusieurs influences

---

**Mamadou DRAMÉ**

Université Cheik Anta Diop de Dakar, Sénégal

**Abstract:** Rap is a musical and social phenomenon which has quickly developed in Senegal, inspiring the majority of young people of our time. The youth soon seized the opportunity to express themselves, their outlook on life in the way they speak/ rhyme/sing. This speech of a musical nature was forged at the crossroads of several African influences; at the same time, rap was forged in the daily practice of the street. The American, African and French influences, visible in the way the rappers choose to communicate give them the opportunity to become grounded in what they hold dearest, that is their land, and to open to the rest of the world, especially to the West.

**Keywords:** rap, influences, slang, Young Street, languages

## **Introduction**

Quand on parle de musique au 21<sup>ème</sup> siècle, on ne peut s'empêcher de penser au rap. Ce style musical qui intègre une façon de penser, de sentir, de se comporter, de parler, etc. est devenu une réalité incontournable dans le paysage social, économique et culturel de tous les pays, et particulièrement du Sénégal. Apparu à la fin des années 1988 au Sénégal, il n'a pas tardé à s'affirmer comme le plus puissant mouvement de jeunes engageant des hommes et des femmes de toutes catégories so-ciales et de toutes origines. On pourra, à son

propos, penser également aux formes d'expression qui l'accompagnent qui sont vestimentaires, comportementales, picturales mais aussi et sur-tout, à l'aspect langagier qui y est véhiculé. Cela nous amène à envisager l'utilisation de l'argot qui est omniprésent dans l'architecture des textes. C'est un aspect qui a déjà été évoqué par Mamadou Dramé (cf. Dramé, M. 2000). Ce langage, de l'avis de ce chercheur, reflète des positions identitaires, idéologiques, et une grande quête identitaire. Il importe également de souligner que le rap est une musique urbaine qui engage les jeunes citadins qui en ont fait une manière de s'exprimer et d'exprimer leur existence au monde entier (cf. Auzanneau, Michelle, 2000 et Benga, Ndiouga Adrien, 1998).

On peut également souligner, à propos de la ville, le boom démographique qui a caractérisé l'Afrique des années '80 et qui a entraîné une surpopulation dans tous les centres urbains, parti-culièrement dans les capitales. Il s'y ajoute l'exode rural qui a causé une promiscuité sans commune mesure. Tout cela a eu pour conséquence l'appropriation de la rue qui est devenue un espace de vie et d'expression des ressentiments et des frustrations de toutes les populations. Il convient, dès lors, de tenter de voir le lien entre la rue et le langage des jeunes rappers, l'argot, pour étudier la manière dont les jeunes évoluent dans la rue et dont ils se sont appropriés cet espace commun alors qu'ils se situent dans un milieu partagé par plusieurs cultures où chacune exerce une influence particulière sur les rappers.

### **I. Relativiser la dimension cryptique de l'argot**

L'argot est essentiellement un langage utilisé pour ses dimensions ludique et cryptique. Cela veut dire que l'argot a pour première visée le plaisir de la parole. Ensuite, il s'agit d'une parole enveloppée d'un voile. C'est ce qui a fait dire à Pierre Guiraud que ce langage est celui des mendiants, des gens de la pègre qui cherchaient qui à flouer les personnes



riches, qui à se protéger de la police. Le plus important était alors de ne pas laisser les «autres» comprendre ce qui était dit. C'est pourquoi il a longtemps été une langue réservée à une caste qui ne voulait pas être infiltrée. (Guiraud, Pierre, 1982). Pour Marc Sourdou qui re-prend une définition proposée par Denise Françoise – Geiger, c'est «un parler de communautés restreintes utilisé à des fins cryptiques; il met l'accent sur le côté fonctionnel de ces parlers qui servent d'abord à cacher tout ou une partie du discours». (Goudailler, Jean Pierre (dir.) 1991, 14).

Toutes ces considérations renvoient à une définition des argots traditionnels. Avec la modernité, ce langage a subi des mutations et a pu révéler des fonctions nouvelles telles que la fonction sociale de défense et de cohésion évoquée par Van Gennep d'abord puis par Dauzat (cités par Mandelbaum-Reiner dans Goudailler, Jean Pierre, 1991). Dauzat parle également de la dimension psychologique en mettant un lien entre une force obscure et le fait de se cacher quelque chose à soi.

C'est Marie Cervenkova qui ira plus loin en relativisant la dimension cryptique dans les argots modernes. Elle les met plutôt en relation avec la langue commune:

«Lorsque l'argot est présent à la radio, à la télévision et au cinéma, il est utilisé dans la publicité, son statut s'en trouve modifié. Certains l'em-ploient pour suivre la mode des mots argotiques qu'ils ont découverts grâce aux médias. D'autres qui ont créé ces mots vont en créer d'autres pour maintenir la distance entre le groupe et ses imitateurs.» [Cervenkova, M, 2001: 11]

Elle continue en précisant: «L'argot moderne n'est plus véri-tablement un langage secret, mais plutôt un des éléments dans la palette de choix dont dispose le locuteur.» (Idem).

Ce même argument est développé par Michelle Auzanneau pour qui la dimension cryptique est une dimension accessoire chez les rappers. Elle écrit:

«Ils (les langages des rappers) ne remplissent pas réellement des fonctions cryptiques dans la mesure où le cryptage n'est réalisé que pour remplir une fonction identitaire ostentatoire et s'appuie sur le contexte présenté dans la chanson, voire la traduction pour ne pas poser des problèmes importants de compréhension». [Auzanneau, M., 2000: 27].

Donc il convient de relativiser la dimension cryptique dans la mesure où le rappeur qui s'exprime se veut le porte-parole de la jeunesse qu'il voudrait bien représenter. Dans ces conditions, son discours se veut cohérent et audible, sinon il rompt le schéma de la communication qui suppose une inter-compréhension entre les interlocuteurs. Ce langage est plutôt une manière de s'affirmer, de dire sa différence et de montrer une identité liée à la rue.

## **II. La rue comme point d'ancrage**

L'identification à la rue est le point de départ de toute identification chez le rappeur. Il s'agit, pour lui, de dire son appartenance à un endroit bien spécifique qui fait partie de son quotidien et qui appartient à tous, lui y compris. C'est aussi un endroit hautement stratégique dans la mesure où il faut «représenter», c'est-à-dire être la bouche et la tête de la frange de la population à laquelle il prétend appartenir. C'est ainsi que le verbe «représenter» revient, pareil à un leitmotiv, pour motiver la prise de parole. Le rappeur se voit donc comme un représentant, un porte-parole qui doit prendre la parole pour dire son ressentiment ainsi que celui des jeunes de sa génération. Ici, il faut comprendre que le rap se veut un mouve-

ment qui exprime un message qui est à la fois social, politique et de mœurs.

A ce propos, la rue devient le cadre le plus approprié pour exprimer le message de la rue. C'est un haut lieu d'observation des comportements et des revendications de la jeunesse. L'importance de la rue est évoquée par Alicya Wrzesinka:

«Les jeunes se voient (...) confrontés aux problèmes liés à la modernisation de la famille qui, aujourd'hui sont monoparentales (Cet aspect est valable pour l'ex-Zaïre mais pas forcément pour le Sénégal). Nombreux sont ceux qui tirent leurs moyens de subsistance de la rue, celle-ci leur fournissant également un abri. Ils affrontent la solitude et la nécessité de devenir adulte dans un groupe du même âge formé dans la rue».  
[Wrzesinka, A., 1995: 68]

Un rappeur comme Gaston du groupe *Sen Kumpë* se définit cette adresse «*Ben SDF bu jugge rue xooslu, angle ban jaxle*» (*Un sans Domicile Fixe qui vient de la rue débrouillardise, angle banc de la désolation*). Pour comprendre cette affirmation, il faut savoir que le type de dénomination emprunté est celui du quartier de la Médina (Quartier populaire situé au cœur de Dakar) qui est divisé en rues et en angles. Aussi «*Xooslu*» signifie-il la débrouillardise et définit l'essentiel des stratégies mises en œuvre par les jeunes (souvent frappés par le manque d'emploi) pour prendre en charge les problèmes auxquels ils sont quotidiennement confrontés. Le «*banc jaxle*» n'est pas forcément un banc mais constitue un endroit généralement situé dans un carrefour où les jeunes se retrouvent pour deviser autour du thé pendant de longues heures. Sa position stratégique en fait un excellent lieu d'observation. Dans une de ses chansons intitulée «*Taxanderu*

*mbedd*» (*L'ombre de la rue*), il se propose de mettre en lumière les problèmes auxquels ils font face.

Les rappeurs du groupe Rapadio, un des groupes les plus virulents du Sénégal, se définissent comme des «Soldaar Mbedd» c'est-à-dire des soldats de la rue. Pour Didier Awadi du Positive Black Soul:

«Je suis le maître de la rue, le soleil de la nuit,  
Je donne mes vérités mais il paraît que je nuis».  
(PBS, *New York, Paris, Dakar*, Explique: 1997)

Même son de cloche chez Xuman du P. Froiss pour qui la rue est un endroit pour tous et pour chacun, et le rappeur peut être n'importe qui:

«Ma njool ni Abdu Abdu  
Genna siw Maacou Maacou  
Sa danger public  
Sa ennemi public N°1  
Sa musiba la lay won  
Sa lamin dingeko wann  
Malay supp ci bepp gent  
Man ngay njekentel ci car rapide  
Tal magak ndaw di fëll fi nga ma dul seentu  
Nobokk lunuy life  
moom lay tek ci instrumento ndananu MC  
MC affaire de grandla lay jay  
Tudde man njajan njaay niko sa président diwax  
«malen da...; malen doy.» (P. Froiss, *AH Siim !*,  
*Free style*, 1998).

(*Je suis grand comme Abdou Diouf (Diouf, Président de la République du Sénégal de 1981 à 2000 qui mesure 2,02m), Plus célèbre que Mathiou Mathiou (célèbre morceau du chanteur Thione SECK qui a eu un succès impressionnant en 1997–98).*

*Ton danger public, ton ennemi public N°1*

*Je te dévoile tes tares, et je te fais avaler ta langue  
Je ferai de toi une soupe et hanterai tes rêves  
C'est moi que tu rencontres dans les «cas rapides»  
(moyen de transport en commun)  
Je parle des jeunes et des vieux, j'arrive là où on ne  
m'attend pas  
On vit la même galère et j'en parle sur un instrumental.  
Je suis le roi des MC  
Alors appelle-moi Ndiadiane Ndiaye (roi du premier  
royaume Sénégal le Djolof)  
Comme le dit ton président je ch... sur vous  
Non je suis l'homme qu'il vous faut)<sup>1</sup>.*

La revendication de l'appartenance à la rue est une constante. Elle constitue une revendication très forte qu'il est difficile de ne pas mettre en relation avec le vécu des jeunes. En effet, ils sont confrontés à plusieurs influences et se doivent de se frayer un chemin qui est le leur en s'appuyant sur les nombreuses cultures qui les assaillent quotidiennement. À partir de ce moment, la rue devient une sorte de culture de rupture par rapport à ce que la société a tendance à véhiculer. Nous allons tenter de définir ces différentes cultures qui contribuent à la création de la culture de la jeunesse qui s'exprime dans la rue qui est son point d'ancrage.

### **III. Les influences subies**

Dans une étude récente<sup>1</sup> sur l'architecture de l'argot employé dans les textes de rap, nous avons souligné que ce

---

<sup>1</sup> NB: Dans cette tirade, Khuman dans un «free style» a utilisé les mots du moment comme Mathiou / Djoloff, etc. Mais il joue aussi sur la paronymie "doy" / "day" signifiant «suffisant, ce qu'il faut» et "day" veut dire de manière vulgaire «chier». Il fait référence à un mouvement de soutien qui avait été initié par le Professeur Iba Der THIAM en 1988 en faveur du Président Abdou DIOUF. Ce mouvement s'appelait «Abdou nu doy» (c'est Abdou qu'il vous faut) et que ses directeurs ont modifié en "Abdou nu day".

langage puisait à plusieurs sources, aussi variées les unes que les autres. D'où la présence de plusieurs langues qui sont africaines mais aussi occidentales. Chacune d'elles dénote à travers l'histoire et l'actualité une partie du vécu de ces jeunes. Mais à travers leur expression, on peut lire une volonté d'accaparement et rejet de chacune de ces langues représentant une culture et une identité.

### III. 1. L'influence française

La culture française par le biais de l'école où le français est langue d'enseignement et de l'administration dont il est langue de travail, est présente à tous les niveaux de la chaîne de communication. Son influence a déjà été notée par Pierre Dumont (1983) ou Papa Alioune Ndao (1996), entre autres. Pour Dumont, son influence est telle qu'il est capable de supplanter les langues nationales. Ndao, quant à lui, a mis en exergue l'introduction du français dans la communication effectuée en wolof. Chez les rappeurs, nombre de séquences sont dites en français; ou bien nous avons l'introduction de cette langue dans des séquences dites dans d'autres langues. À ce propos, nous pouvons citer:

«Cette année-ci tous les prix Nobel ont été remportés par un seul et unique président.

Il s'agit d'un président d'Afrique.

C'est Maître Weddi du Sénégal !

Prix Nobel de «sob» (turbulent) «manam dan kumpe» (c'est à dire trop curieux);

Prix Nobel de «lambar lambar»i (errance sans but);

Prix Nobel de «fen tele» (apparaître à la télé),

kon nak nommer nanuko M. Yamatele. (Alors il est nommé M. Yamatele). (Keur gui, 2<sup>e</sup> *mi-temps*, 2003).

---

<sup>1</sup> Dramé Mamadou, 2009, «Le rap ou la mise en mots du quotidien», in Actes du colloque *Dies romanicus Turicensis*, Shaker Verlag, Aachen, pp. 59-84.

Les mots wolofs ont été soulignés. Ils sont insérés dans des séquences principalement en français. Mais le corps de ce morceau est en wolof. Négro Nix, du groupe Kanthiolis, a choisi, lui, de chanter exclusivement en français.

## II. 2. L'anglais

Pour plusieurs chercheurs qui s'intéressent au mouvement hip hop, l'anglais est inséparable de la musique rap dont il a été la première langue d'expression puisqu'il est originaire des Amériques. En plus, les premiers morceaux rap ont été des reprises de morceaux américains avant qu'il n'y ait l'affranchissement par la prise en compte des langues locales. Cette influence demeure et on relève l'emploi de plusieurs mots et expressions qui viennent des ghettos de New York. Ces propos sont souvent en rapport avec les injures ou la déformation de la langue standard, c'est-à-dire l'argot. Il y a de mots introduits dans des séquences mais aussi des séquences entières dites en anglais.

Eh yaw baby

Tell me where are you go ? (Pacotile Emi Public n°1  
«Mbindane»).

*(Eh toi baby: dis moi où es-tu ?)*

Goor gu la chek gisne, gisne

Xale bi miss la ( Daara J, Xalima, Systa)

*(Tout homme qui te regarde verra que*

*Tu es une fille charmante).*

«Now, who's representing do real hip hop?

May be not this nigga on strage

Not nigga on front if page

Who don't understand what this shit's all about

Just too much sell out too many MC's taking to wrong  
cute

I'll see like this. I'll be like pretenders

Hip hop offenders

That shit is all around now look now what is genders

Rhyming bout clothes and shoes do dough that flows

Crystals and cars be all up in them videos.

I can't feel it where is do spirit?" (Rapadio: "Tewal real hip hop", *Ku weet xam sa bopp*”).

*(Dites qu'est-ce qui représente le vrai hip hop?*

*Peu- être pas celui que tu as l'habitude de voir en concert*

*Pas ce mec qui a sa photo à la Une des journaux rap*

*Et qui ne sait pas de quoi le rap retourne.*

*Il y a trop d'arrivistes.*

*Tellement de MCs qui prennent la mauvaise voie*

*Je suis comme ci, je suis ça, trop de prétentieux*

*Trop de gens qui offensent le hip hop*

*C'est maintenant tellement répandu que la conséquence est cette flopée de textes, sur les vêtements, les pétasses, sur l'argent qui coule à flots*

*Les clips de rap sont pleins de paillettes, de diamants de voitures luxueuses*

*Je ne sens pas dans tout ça l'esprit du hip hop).*

L'utilisation des langues internationales comme le français et l'anglais obéissent à une logique commerciale dans la mesure où l'objectif du rappeur est de s'exporter et de pouvoir être exporté. Mais on ne peut pas occulter l'aspect idéologique qui la sous-tend. Ces langues véhiculent une manière de penser qui rapproche les rappeurs de leurs congénères des autres pays et des autres continents. À ce propos, Auzanneau parle de «réseaux de solidarité» entre les acteurs du mouvement hip hop:

«La tendance plus ou moins assumée selon les groupes est de mettre en valeur l'identité gabonaise ou sénégalaise, voire simplement africaine. C'est sur cette base que s'affirme une seconde solidarité, celle du groupe de pairs, de ceux qui



partagent leurs conditions de vie. Les frontières de ce groupe de pairs sont cependant variables selon le point de référence ciblé: le quartier, le pays ou plus exactement le pays moins les classes dominantes, le continent africain.» [Auzanneau M, 2000: 9]

Cette solidarité transnationale est un indicateur de l'universalité des quêtes et revendications des jeunes. À ce propos, nous pouvons rappeler que le rap est né dans les ghettos de New York et particulièrement dans le Bronx où les Noirs vivaient l'exclusion et l'abandon à eux-mêmes dans une Amérique multiraciale et raciste des années 1970. En France, le mouvement hip hop est apparu dans les banlieues où il y avait la discrimination dont étaient victimes pour la plupart les enfants des émigrés. Même chose au Sénégal où le rap est apparu au lendemain des élections législatives et présidentielles de 1988 suivies d'une année blanche qui a jeté des milliers de jeunes dans la rue.

Ce sont ces mêmes épreuves endurées qui créent cette solidarité entre les jeunes qui sentent qu'ils vivent la même galère.

### **III. 3. Les influences africaines**

Si les influences occidentales ne sont pas négligeables, celles africaines sont encore à prendre en compte, ne serait-ce que par rapport au milieu où se déploie le rap que nous cherchons à étudier. Dans le pays, ce sont plusieurs langues qui sont parlées parce que nous nous trouvons dans un pays multilingue et multiethnique.

D'après les estimations de la direction de la prévention et des statistiques logée au niveau du ministère de l'Économie et des Finances, les chiffres suivants peuvent être retenus concernant le Sénégal: en 2000, la population était de 9.526.648 habitants. Cette population est relativement jeune car la courbe des ans révèle que 45% de cette population a moins de 14 ans (femmes: 2.004.514 hommes: 2.021.251). 52% ont un

age compris entre 15 et 64 ans (2.398.609 femmes et 2.301.236 hommes); et seulement 3% de la population a plus de 65 ans (140.128 femmes et 141.342 hommes). Ce qui fait un taux d'accroissement annuel de 2,7%. On peut noter ainsi que l'émigration est un phénomène très présent de même que l'exode rurale. Ce qui entraîne un fort taux d'accroissement de la population urbaine (plus de 42%). Actuellement la région de Dakar accueille plus de 3.000.000 habitants. Plus de 2,7 % de taux d'accroissement pour cette région.

La composition ethnique laisse apparaître une domination des Wolofs qui représentent 34% de la population totale. Ils sont suivis par les Sérères qui font 17% de la population. Ensuite viennent les Pularophones (Peulhs et Toucouleurs) qui constituent 15% de la population. Les peuples dits forestiers (Diolas, Balantes, Mandjacks, Mankagues, Baïnouks, Karonkas et Pepels) font 17%. Les populations Mandingues font 9% de la population. Il y a aussi les petites ethnies comme les Bassaris (1%), les Tendas – Bidiks (1%), les Coniagués (1%), les Diakhankés (1%), les Niominkas (1%) et les Soninkés (3%). Enfin il y a les étrangers qui constituent une petite minorité.<sup>2</sup> Cette multitude ethnique laisse apparaître de nombreuses langues avec la domination du wolof qui constitue une super véhiculaire.

Les rappeurs entretiennent une relation particulière avec les langues africaines. Il s'agit pour eux d'un nécessaire retour aux sources même si l'on ne conteste pas l'utilité des autres langues. Mais on se glorifie de faire du rap wolof. D'ailleurs, Pacotille aile à dire que «rap wolof lay jayo» (Je vends du rap wolof). Dans la logique des rappeurs hardcore comme le BMG 44 (Bokk mën mën gëstu), le Rapadio, Da Brains, Pacotille, Bibson, etc, l'objectif est de représenter le peuple, celui qui est oublié. C'est pourquoi il faut lui parler la langue qu'il parle et qu'il comprend. Selon eux, leur rap est «underground», c'est-à-dire qu'il vient de «sous-terre». Pour

---

<sup>2</sup> Source: [www.TLFO.ulara.ca/axl/afrique/senegal.htm](http://www.TLFO.ulara.ca/axl/afrique/senegal.htm).

parler d'eux et de leurs problèmes, il faut le faire dans leur manière de dire les choses. Mais on ne s'arrête pas à ce niveau. Il faut aussi chercher à s'exprimer dans le langage le plus profond pour marquer son ancrage à la société. Cela explique la recherche du wolof le plus profond. On cherche ainsi à déterrer les mots qui ne sont plus usités pour tenter de les faire revenir à la surface:

- G. Geeju galle te du gak banukoy gagganti  
G. Tax ko tëjju ci gangor mi  
G. Bi rap bi delo nitni rap bi te di mbind ci gangoru gune  
yi  
O. Olof bi am micro ordonnance ci hip hop bi  
*O. Borom micro olof bi*  
*O. Di ommat ni réér*  
*O. Di ormalu rap bi*  
F. Farne faxx yonn ci mbindmi  
F. Faggu ci fonkk fann bi  
F. Di fonkk fedali hip hop bek rap bi ni feggal jamono ji  
U. Umpale wulen ni mbind mima nafar ci ormbal mi  
*U. Di len won yon wi*  
U. Fasdon outtaze bu us yi nakk don oublieux  
(Yat fu, Yonnent rap, «*Mbind mi*», 1999)

*G. (Comme un océan dans une maison, je ne m'arrête jamais quand je parle pour qu'on ait besoin de me donner un coup de main.*

*G. C'est pour cela que je me suis retrouvé dans une chambre obscure*

*G. Je suis ce gars qui rend le rap au rap, et j'écris à propos de tout ce qui concerne les jeunes.*

*O. Le wolof au micro, je suis le médicament qui soigne le hip hop.*

*O. Je suis le gardien du wolof grâce à mon micro*

*O. Je ramène les égarés et ceux qui pervertissent le rap*

*F. J'ai finalement ouvert une voie grâce à mes écrits.*

*F. Je m'évertue à respecter les différents aspects*

*F. Je me bats pour redorer le blason du hip hop et du rap qui avait été terni ces temps derniers.*

*U. Nul n'ignore la valeur de mes écrits que je travaille bien.*

*U. Je vous montre le chemin.*

*U. Décidé à être les maîtres, donc les autres sont perdus).*

Des mots comme « gangor » «ormalu», «fedali»ou « nafar» sont presque inconnus du grand public. Ils ont leur substitut dans le langage commun. Ce refus de dire des mots en anglais ou en français relève également du fait que ces langues, en tant que véhicule de culture, sont aussi des signes de la présence de l'Europe et du Blanc qui sont considérés comme les sources de la situation vécue par les Africains.

J'ai tellement travaillé

Me suis sacrifié pour Marianne la France

Aucune peine, je n'ai épargné.

Le sang qui coulait

Dévalait des vallées

Des trésors qu'on pillait

Des enfants mutilés

Des travailleurs oubliés

L'île de Gorée témoignera de mon passé,

Des sœurs qu'on a violées,

Des pères qu'on a trompés,

Des mères esseulées,

Des enfants condamnés

Que d'élégies

Des prétextes pour écarter les enfants de Kem en quête de liberté. (PBS, *New York- Paris – Dakar*, «explique», 1998)

Bëggnako xaye manuma gëmne

Tubab jaxase monu jiite

Monu jitu, monu jitun

Nu jîtênte sanku.  
Gisal linu def Mobutu  
Binu cool le dan ci raxasu  
Sankara danko raylu  
Nkrumah tamit nonu  
Ndax noy ëffêlate  
Noy attewate  
Teegi Demba tegg fi Pathé  
Ba tax manuma gëmne  
Dinanu masa fekke fu Afrique développé. (P. Froiss, *Ah !  
Simm*, «*Seumeula*)

*(J'aurais aimé ne pas y croire, mais je ne peux pas  
m'empêcher de croire*

*Que c'est un Blanc bon teint qui dirige mon pays*

*Qui est devant nous, qui se cambre.*

*On est ensemble et on est à l'agonie.*

*Vois ce qu'on a fait à Mobutu*

*Quand les choses ont tourné au vinaigre, ils l'ont  
abandonné*

*Sankara, on l'a fait tuer*

*Nkrumah, la même chose*

*C'est eux qui sèment la graine de la discorde*

*C'est eux qui jouent les médiateurs*

*Ils enlèvent Demba pour mettre Pathé à la place*

*C'est pourquoi je ne peux pas croire que l'Afrique  
pourra un jour se développer.)*

Les langues africaines sont donc à la fois symboles d'ancrage dans la société d'origine et de refus des valeurs négatives véhiculées par l'Europe. C'est pourquoi il y a toujours une volonté de se rapprocher du peuple qui est souvent oublié dans les politiques et les plans de développement. Ce rapprochement est facilité par le medium qui est parlé et compris par ceux qu'on est censé représenter.

### III. Une identité forgée dans la rue

L'argot repose sur une norme endogène. Ce qui signifie qu'il s'agit d'un code propre à un groupe, un «code we» différent du code général «code they» qui est le langage employé par l'essentiel de la population. Le «code we» constitue le langage employé par les jeunes qui les définit, qui est leur langage à eux. Il est généralement mal compris par le reste de la population. C'est un langage parlé et compris par les jeunes qui se revendiquent du rap. En outre, il est important de souligner, avec Michelle Auzanneau, que le rap est l'expression de la rue et que la langue qui y est parlée peut et doit être associée au langage de la rue. Elle écrit:

«Dans la littérature scientifique comme dans le milieu médiatique, le rap européen ou américain, souvent associé à un langage de la rue, tient aux origines de la population concernée par le mouvement, par le milieu hip hop et aux caractéristiques de celle qui se fait actuellement active). [Auzanneau, M. 1999: 8]

Cette réflexion est renforcée par l'avis de Doug E Tee ex-rappeur du Positive Black Soul, un des plus anciens et des plus grands groupes de rap au Sénégal, qui estime dans une interview parue dans le quotidien national *Le soleil* que le langage des rappeurs est celui des jeunes:

«Il arrive que les enfants comprennent plus vite les choses que les adultes ne comprennent pas. Nous employons souvent le langage de la rue, le langage des enfants de la rue: “Ku wax fegn” par exemple. Un adulte qui entend le mot “kill” dans notre jargon pense à l'acte de tuer. Or chez nous, ça s'entend autrement». [Cité Par Sambou Cissé, 29, 30 et 1<sup>er</sup> mai 2000, 14]

Cette manière de se montrer et de s'affirmer est aussi le moyen de réclamer sa part de la rue qui constitue le point de départ du processus identitaire chez les rappeurs. Cela explique aussi la prédominance de la langue wolof dans les textes de rap car il s'agit de parler la langue parlée dans la rue.

#### **IV. La revendication de la différence**

Le rappeur devient un journaliste des temps nouveaux, un chroniqueur et un représentant des jeunes de la rue qui s'identifient aussi à lui. Le principe de l'identification est pour Philippe Pierre Adolphe très simple. Il le résume ainsi: «Si je parle ainsi et que l'autre parle de manière identique, l'identification au même groupe social est immédiate». [Pierre – Adolphe, P., 1988: 123] C'est un principe qui est en relation étroite avec celui de la différence. Le rappeur se sait différent des autres de par les origines revendiquées (la rue), mais aussi de par la position voulue par rapport à la société (représenter). Pour Fouad Laroussi:

«On constate de manière générale que le problème de l'identité ne surgit que là où existe la différence qui apparaît d'abord comme une menace justifiant jusque là son caractère auto défensif. Les revendications identitaires existent là où des systèmes culturels correspondants s'affrontent; loin d'être stratégique et figée, l'identité évolue dans l'espace et le temps. Ce processus dépend des rapports sociaux qui le déterminent. Lorsque ceux-ci changent, les références identitaires à l'égard des variétés linguistiques minorées par exemple changent». [Laroussi, Fouad, 1997: 9]

C'est ce qui fait que l'autre constitue une sorte de miroir dans lequel on peut se voir. On pourra éventuellement voir toute la distance qui sépare les gens de la rue de ceux qui n'y

appartiennent pas. Il se pose en sujet différent par rapport au «moi» du rappeur. Pacotille commente:

«Yangi ndekke mburok beurre  
Mewak café  
Anne mafé  
Rere cere base  
*Sa gars yi new nga taal thé*  
Tog di setan télé  
Mangi fanane xole  
Yewu cuxxale  
Amuma fuma cobbe  
Sama yere ngi tilim ma war ko laver  
Froisse ma war ko pase  
Sa ma bopp ngi metti amuma luma jënde dozu cafe».  
(Pacotille, *Fuye Kma*, 1998).

*(Tu as pris ton petit déjeuner du pain et du beurre  
Au déjeuner tu as mangé du mafé  
Tu dînes avec du couscous à la sauce pâtes d'arachide  
Tu fais du thé quand tes gars viennent  
Et tu sors la télé.  
Pendant ce temps, moi je me réveille en pleine nuit  
Tenaillé par la faim  
Je n'ai nulle part où aller chercher quelque chose à  
manger  
Mes habits sont sales, je dois les laver  
Ils sont froissés, je dois les repasser  
Ma tête me fait mal, et je n'ai même pas de quoi me  
payer une dose de café).*

Les textes sur la vie dans la rue mettent en évidence le quotidien difficile y vécu. La connaissance de la différence d'avec les autres permettra de se poser en tant que sujet et objet à la fois, pour analyser sa propre existence en rapport avec celle des autres. L'autre, dans ce contexte particulier du rap, est le jeune qui ne vit pas dans les mêmes conditions que



le rappeur. Généralement, il est localisé dans les quartiers dits aisés comme Fann Résidence, Point E, Almadies. Ces derniers, considérés comme des «fils à papa» ne sont pas «représentés» parce qu'ils vivent à l'abri du besoin et ne sont pas confrontés aux problèmes de la rue. Les autres quartiers sont considérés comme les ghettos car c'est la pauvreté, la promiscuité, les maladies, la délinquance, la drogue et toutes sortes de privations, d'humiliations et surtout ils sont caractérisés par un avenir sans réel espoir. Ce sont les quartiers populaires comme Grand Dakar, Médina ou bien la banlieue comme Thiaroye, Yembeul, Pikine, etc. Les rappeurs du Rapadio définissent leur conception du ghetto:

«Tay mu melni Lat Dior ak tubab ba  
Mba Buur Sine ak Mabba jaxu Bâ  
Ku munul xare ci micro bi bumko teye nako ba  
Tay la bès bu mag bu MC yi di won sen jambar  
kune nak sa kartié , ku ne nak say mbokki mbar  
Fima jogee yes fepp: Medina Grand Dakar/33 x  
26, Taïba Garas  
Say bagaas, say godaas  
lu mena niew nanko ci nambaas  
Nu match ndoumbelane dëkku HAR.D. Core  
Genël sa konu bossmanaam benen decor!  
Big town du Fann, du Sacré Cœur, neppë  
bekor». (Rapadio: “Ku weet xam sa bop”,  
*Xibaaru underground*)

*(Ce jour sera pareil à ceux qui virent le combat de  
Lat Dior contre le Blanc (colonisateur)  
Ou à ceux qui virent les combats de Buur Sine contre  
Maba Diakhou Ba  
Que ceux qui ne peuvent pas se servir du micro comme  
d'une arme n'y touchent pas  
C'est le grand jour où les MC sont appelés à montrer  
leur bravoure Chacun avec son groupe, avec son frère  
de sang.*

*On ne peut trouver un endroit pire que le quartier d'où  
je viens: Médina - Grand Dakar/33 x 26 Taïba Garas  
Prends tes cliques et tes claques  
Et tout ce que tu pourras amener avec toi  
Qu'on aille à Ndoumbelane pays de hardcore  
Sors de ton quartier aisé que je te montre un autre  
décor Grand Dakar n'est ni Fann, ni Sacré Cœur, c'est  
la galère pour tous).*

Malgré cette solidarité revendiquée pour les rappeurs de ces quartiers, il subsiste des rivalités entre les différents groupes venant de quartiers différents, chacun se prenant pour le représentant légitime du vrai hip hop, celui est le vrai porte-parole des jeunes de son époque. De même, les autres rappeurs des «quartiers dit aisés», eux aussi, revendiquent le droit de pouvoir «représenter». C'est le cas Négro Nix qui vient du Point E, des rappeurs du Positive Black Soul qui sont des Sicap, de VIB qui sont du quartier Plateau.

Bibson quant à lui tente dans un de ses morceaux de raconter la vie dans les cités:

«Dëkk bi mo bes Matar Xaali  
Retraité buy dunde pension  
Di jambat sasune rhumatisme wala tension  
Wara jëndël ration nenti jabar  
Fukki dom ak jurom nar  
Kerem a raw jardin d'enfants chez tata Koumba Naar  
Dom yi jiggen yi dem ba samatunu sen xarante tank  
Xaana di jawale sen tat ak guichet automatiku banque  
Motax galle bangi fés ak ay dom yu aram  
Nom Pape  
Nom Coumba, ndey  
Nom aram  
Dom yu goor nekk talibe serign xawma kan  
sayune taggo sikkar fekk ingi tauxxi boon  
Wala di naan

Buffi kem sikke ci gale amlu raar,  
Gaz bi raar  
Webunu bol, ciin, lavabo wala slip bu nu wer  
Jubali clando wala jënd xer». (Bibson & Xuman,  
*Frères ennemis*, «Deuk b i»)

*(C'est la ville qui a étranglé Matar Xaali  
Un retraité qui vit grâce à sa pension, qui se plaint de  
rhumatisme ou de tension  
Il doit acheter la ration alimentaire pour ses quatre  
femmes et ses dix-sept enfants  
Sa maison est aussi remplie que le jardin d'enfants  
«Chez Tata Coumba Nar»  
Ses filles en sont à ne plus protéger leur entrejambe  
Mais ont plutôt confondu leurs fesses avec un guichet  
automatique de Banque  
C'est pourquoi la maison est pleine d'enfants naturels  
Comme Pape, comme Ndeye ou Arame  
Ses garçons sont des disciples de Serigne «je ne sais  
qui»  
Chaque fois qu'ils demandent la permission pour aller  
suivre des chants religieux  
Ils vont fumer du chanvre indien ou s'enivrer  
A l'heure du dîner la bonbonne de gaz disparaît  
Ils ne laissent ni bol, ni marmite, ni même un slip étalé  
sur la ligne  
Et ils se dirigent vers le bar clandestin).*

Une nouvelle terminologie est adoptée pour désigner tout le monde et personne à la fois. Ainsi «Matar Xali» est le nom générique qu'on donne au père de famille qui a du mal à joindre les deux bouts, qui n'a même pas le temps de s'occuper de ses enfants. «Ablaye Ndiaye» est l'autre. «Coumba» ou «Aïda» désignent les jeunes filles. Cela permet de s'adresser à tout le monde en utilisant l'indéfini.

## V. Un certain système de solidarité

On retrouve chez les rappeurs un certain système de solidarité qui repose sur un faisceau de liens symboliques et sur une hiérarchie revendiquée. Ce système de solidarité se concrétise par la création de «clans», c'est-à-dire de «groupe de groupes» qui ont en commun un certain nombre de valeurs et de conceptions de la vie. En général, ils sont liés à l'appartenance géographique mais aussi sur le plan de la communauté des points de vue. Ainsi les rappeurs hardcore forment-ils leur clan, ceux de la banlieue, ceux de la SICAP, etc. On a le Klan Destin qui regroupait l'ex-PBS, le P. Froiss et l'ex Rapadio, etc. Il y a le Dakar All Stars avec Négro Nix, K. T. du Rapadio, Gaston de Sen Kümpë, Phata de CBV (Coups et Blessures Volontaires) et Ass Malick. Ce sont tous des rappeurs qui ont décidé de faire cavaliers seuls. Le CRY (Coalition des rappeurs de Yembeul) regroupe les rappeurs de la banlieue, de Pikine et Yeumbeul avec pour chef de file Pacotille.

La hiérarchie est un concept qui n'existe que de façade. En réalité, elle n'implique pas de relation de supériorité et d'infériorité mais plutôt, dans un certain sens, des rapports d'égalité. On s'appelle «Boy» mutuellement. Dans le langage commun, ce terme implique des rapports d'âge. De ce fait, le «boy» est le plus jeune et le plus âgé est appelé grand. Mais ici, nous avons une désémantisation qui a modifié le sens du terme. D'autres termes comme «Père» et «fils» sont aussi employés dans la visée que le mot «boy». Également, «Nigga» peut être employé pour interpeller particulièrement le rappeur.

Yeah boy diadieuf

Fils xamga wargama mere

Ndax binga muje call mala diggon bind

Waye xamnga rek digante bi xawna bari ay col col.

(Rapadio, *Soldaaru mbedd*, «Mala digon bind), 1998).

*(Yeah. Salut,  
Fils je sais tu dois sûrement m'en vouloir  
Parce que la dernière fois que tu as appelé, je t'avais  
promis de t'écrire  
Mais tu sais par la suite il y eu beaucoup de difficultés).*

Eh yaw baby  
Tell me where are you going?  
(Pacotille, *Ennemi Public n°1*, «Mbindane», 1998).

*(Eh toi baby: dis moi où- tu vas.)*

Pour les filles, l'appellation est «Miss», ou «systa».

## **VI. La philosophie du «Boul Falé» et du Daw Thiow»**

Toute la philosophie des rappeurs qui se revendiquent de la rue repose sur les deux concepts que sont le «Boul Falé» et le Daw Thiow». Ces deux expressions forgées par le Positive Black Soul dans leurs deux premières productions («Boul Fale» in *Compilation DK 92*, Produite par le Centre Culturel Français de Dakar, 1992, et «Daw Thiow» (in *Daw Thiow* produite par Africa Fête de Mamadou Konté, 1996). Elles signifient littéralement «T'occupe pas» et «Evite les histoires». Lancées sous forme d'injonction, ces sentences sonnent comme la manière de vivre que les rappeurs doivent emprunter pour vivre en harmonie dans la société. Ils considèrent qu'ils sont des «laissés pour compte». Mais cela ne signifie pas qu'il y a lieu de baisser les bras. Au contraire, il faut prendre en charge son destin dans un système qui n'offre pas de réelles chances de réussite. Alors, «Boul Fale» sonne comme un appel à refuser de se laisser abattre par les systèmes politiques et sociaux qui ne les ont pas pris en compte. C'est donc un appel à ne pas se laisser entraîner par le désaccord des «autres» incapables de comprendre ce qu'est le rap et quelle peut être sa portée. Alors il faut persévérer car ils pensent être dans le vrai. Et le rap constitue la seule manière

pour eux d’avoir le respect qui leur est dû et, par là, une certaine considération pour ce qui vient de la rue. Mais ils sont persuadés que la reconnaissance ne saurait tarder. Pour Awadi:

Quand j’ai commencé la chose, on me prenait pour un taré,  
Maintenant je suis number one, avec moi tu voudrais te marrer  
(...). Tu sais quand t’as le succès, t’as plein d’amis;  
Les mêmes qui te viraient aujourd’hui te sourient.  
On te trouve intelligent, boy, on te trouve des qualités,  
Qualités, évidemment, t’est devenu une sommité.  
Maintenant, on t’écoute, on fait attention,  
Avant, c’est toi qui écoutais, qui faisais attention.  
(Positive Black Soul, «Run Run», *Révolution*, 2000)

Le “Daw Thiw” symbolise le refus de céder à la provocation et la volonté de s’éloigner de toute velléité de violence. Si pour Awadi et les rappers dits modérés (par rapport à ceux qui sont considérés comme les rappers dit hardcore), la violence, qu’elle soit verbale ou physique, est exclue, ce n’est pas le cas pour les rappers hardcore qui se définissent comme ceux qui viennent de l’ «underground», c’est-à-dire du sous-sol, de «sous-terre», donc du peuple. Pour eux, il faut certes dire non à la violence physique, mais pas à la violence verbale. Ce qu’ils ont perdu à cause du système, ils tentent par la parole de le récupérer. Awadi estime:

Del daw coow  
Cowli dafa bonn, xamnga ni baxul ci yaw  
Dina tax ba say wajuur, damane nëpp dila daw,  
Ku nëpp tiffli nag toy boy  
Def lo xam wax lo xam,  
Bo tédde nelaw  
Didier Awadi mingi nëw  
Mbow mbow, Xaj yangi mbow,

Man du ma len fale  
Dama len di raw  
Rom len di yëw, di dem,  
Nu topp sama gianw  
Tumuranke, di joy.  
(Positive Black Soul, «Daw Thiow», *Daw Thiow*, 1996)

*(Évite les emmerdes  
Tu sais que c'est pas bien pour toi  
Tu te mettras tout le monde, y compris tes parents, dans  
le dos  
Si tous te critiquent, c'est que tu n'es pas exempt de  
reproches,  
Fais et dis des choses sûres  
Tu dormiras tranquille.  
Didier Awadi arrive  
Mbow mbow ! Les chiens aboient  
Moi je ne m'en occupe pas  
Je les dépasse  
Les laisse loin derrière  
En train de pleurer)*

Ce texte peut être mis dans son contexte si l'on prend en compte le fait que durant cette année, le Positive Black Soul a été la cible de plusieurs attaques de la part des autres rappeurs. Ces derniers estimaient que ce groupe était moins préoccupé par le devoir de «représenter» le peuple (à cause de son discours jugé plutôt conciliant avec le pouvoir) que par leur plan de carrière. Pour ceux-là, le rap est une expression qui se doit d'être de rupture. À ce propos, il faut refuser la langue de bois. C'est pourquoi, le Rapadio, chef de file de la tendance hardcore, est catégorique: pas de discours qui ne soit musclé:

«Sikim lumu gudd gudd, foggna ni yenen le  
fiy fekk  
Kon jema ni tekk te jema fexe yen ma ban le fi  
fekK

Suma lay door dinga joy mel ni ku logg ay mus  
yuy joy naan «dingma joylo hon hon hon man  
dingma joylo»

Di nu ma sonal ak waxu mbëgel,

Daddy Bibson su mere xamngane yow da la fexell

«La! la ! la ! la ! la ! love yakadof»

Rakk ndaw yaw danga xof

Warona waxx ci coy ak bace yi liniy liggey fi ci  
jolof wlaa book di wax ci politiciens yi oje money  
jolof

Wala bok ci goor jigen yeek cagga yiy tilimal deru  
jolof»

(Rapadio: «Xibaaru underground» *ku weet  
xam sa bop?*, 1998).

*(Aussi longue que soit une barbe, je crois  
qu'elle trouve sur place les sourcils*

*Donc reste tranquille et débrouille toi pour que je  
ne trouve pas là-bas.*

*Quand je te prendrai, tu crieras comme si tu avais  
avalé des chats qui pleurent en criant» tu me fais  
pleurer».*

*Vous nous fatiguez avec vos chansons d'amour*

*Quand Daddy Bibson s'approche*

*Tu peux savoir que tu as des problèmes*

*«la ! la ! lay ! L'amour c'est love»*

*Tu es idiot*

*Petit frère, je crois que tu es un poltron*

*Toi qui aurais dû parler du comportement des flics  
et des gendarmes dans ce pays*

*Ou bien des politiciens qui détournent des deniers  
publics*

*Ou encore des pédés et des prostitués qui donnent  
un image négative au pays».*



Donc, il s'agit de s'appuyer sur ces deux concepts pour asseoir une philosophie positive.

### **Conclusion**

Finalement, le rap apparaît comme un moyen très sûr de mettre en évidence le vécu quotidien des jeunes de notre période. Il a permis de voir que les jeunes sont confrontés à plusieurs influences qui, au lieu de se rejeter et de s'exclure mutuellement, se sont greffées les unes aux autres et ont contribué à mettre en lumière leur identité. Les influences américaines, africaine et française, visibles dans leur manière de communiquer leur donnent l'opportunité de s'ancrer dans ce qu'ils ont de plus cher, à savoir leur terroir et à s'ouvrir au reste du monde, notamment le monde occidental. C'est aussi un mode de vie en conformité avec leur espace: la rue. Ils peuvent ainsi réaliser le rêve du métissage dont le poète Léopold Sédar Senghor a tant rêvé.

### **Bibliographie**

#### **Ouvrages:**

- Auzanneau, Michèle (1999) et alii, *Paroles et musiques du rap, Deuxièmes rencontres de Rappologie*, E.N.S., Libreville.
- Auzanneau, Michelle (2001), "Identités africaines: le rap comme lieu d'expression", in *Cahiers d'études africaines*, vol. XLI: 163/164, pp. 711-734.
- Benga N'diougua Adrien (1998), *L'air de la ville rend libre, musique urbaine et modernité métisse: des groupes de musique des années 1950 aux posses des années 1990 (Dakar-Saint-Louis)*, Dakar, UCAD, FLSH, NP paru en anglais sous BENGA, Ndiougua Adrien (2002), *The Air of the City Makes Free. Urban Music Bands from the 1950s to the 1990s in Senegal*, in PALMBERG, Mai & KIRKEGAARD, Annemette (dir.), *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Nordisk Afrikainstitutet, Uppsala, pp.75-85.
- Becker, Ho Alice (1993), *Les princes du jargon*, Gallimard, Paris.
- Blonde, Jacques, Dumont, Pierre & Goutier Dominique (1979), *Lexique du français du Sénégal*, NEA, Paris & Edicef, Dakar.
- Bocquet, José-Louis & Pierre Adolphe Philippe (1997), *Les petits livres n°14 Rappologie*, Editions de Minuit, Paris.

- Boucher, Manuel (1998), *Rap expression des lascars; Significations et enjeux du rap dans la société française*, L'Harmattan, Paris.
- Colin Jean Paul (1999), *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines* (Préfacé par Alphonse Boudard), Editions Larousse, Paris.
- Des Jeux, A. (1991), *Le sens de l'autre: Stratégies et cultures en situation interculturelle*, L'Harmattan, Paris.
- Diakhaté Maïmouna & Samb Amadou Makhtar (1998), *Thématique et stylistique du rap: classe de troisième*, E.N.S., Dakar.
- Dramé, Mamadou (2000), *Analyse sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap: l'exemple du Daara J.*, UCAD, Dakar.
- Dramé, Mamadou, *Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal*, Dakar, UCAD, 2004, Thèse de troisième cycle.
- Geiger, Denise François & Goudailler, Jean Pierre (1989), *Langue française, n°90, Parlures Argotiques*, Editions Larousse, Paris.
- Guiraud, Pierre, *L'Argot*, Collection «Que-sais-je», PUF, Paris.
- Gumperz, J.J. (1982): *Discourse strategies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Gumperz, J.J. (1989), *Sociolinguistique interactive: une approche interprétative*, L'Harmattan, Paris.
- Hagège, Claude (1983), *La structure des langues*, Collection «Que-Sais-Je», n° 2006, PUF, Paris.
- Labov, William (1976), *Sociolinguistique*, Editions de Minuit, Paris.
- Lapassade, Georges & Rousselot Philippe (1996), *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris.
- Quiry Raymond & Van Copenhoud, Huc (1998), *Manuel de recherche en recherches sociales*, 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Dunod, Paris.

### Articles:

- Billez, Jacqueline (1999), «Poésie musicale urbaine, langues et identité enlacées», in *Ecritures et textes d'aujourd'hui; cahier du français contemporain n°4*, sous la (coordination de M. Marquilo), ENS Editions, Paris.
- Cadiot, Pierre (1991), «Les mélanges de langues», in *France, pays multilingue tome II: Pratique des langues en France*, L'Harmattan, Paris.
- Melliani, Fabienne (juin 1998), «Le métissage langagier comme lieu d'affirmation identitaire: le cas des jeunes issus de l'émigration maghrébine en banlieue rouennaise» in *Les parlers urbains*, UPRESA, 60-65, Université de Rouen.
- Neury, Philippe (1994), «L'argot en milieu carcéral», in *Actes de la première journée d'étude de la formation doctorale*, Université René Descartes - Paris V, Paris.

# Globalized Electronic Communication

---

**Ionela Mihaela GAFENCU-BÎNDIUL**

University of Suceava, Romania

**Abstract:** The Internet is the medium through which any information can have a global character. The "Global village" (Marshall Mc Luhan) has as base premise cohabitation, the interaction of the communities in order to catalyse the feeling of common belonging to the same ideas, attitudes and values. In other words, the virtual community defies the constraints of mapping, to initiate and develop social relationships, to explore new identities. The globalization of electronic communication creates awareness of the variety, annihilating the distance between cultures.

**Keywords:** globalization, Internet, electronic communication, media culture.

*Motto: Think global, act local*

Globalization is an umbrella-term that encompasses meanings such: complex phenomenon of expansion of some values shared by several individuals; a phenomenon characterized by (inter)connectivity, wide range of action, interference between different domains; "a spread of all faiths, goods, beyond the territorial boundaries" (McGrew) etc. Every citizen of the planet enjoys the free flow of ideas, words, images, maintaining the peaceful coexistence of cultures. We may speak of a **cultural globalization**, because "*culture includes not only arts and literature but also lifestyles, basic human rights, value systems, traditions and beliefs*"<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In the report of the World Conference on Cultural Policies, organized in 1982 by UNESCO in Mexico City.

A global culture, A. Smith noted, may be composed of analytically distinct elements: "collage of folk and ethnic styles pulled out of context, ideological discourses, standardized language etc. all relying on the new information systems and their computerized technologies". The education, language, Romanian culture and civilization have suffered successive transformations, under the impulse of free trade of universal values theories, through the establishment of scientific and technological networks which withdrew the world cultural map. We can talk about a "loss of geography" by creating this transnational public space in which we assemble the plurality of existing cultures. Without losing our sense of belonging, we achieving in the Romanian school partnerships, cultural and artistic exchanges, technological, environmental and economic projects with various regional groupings, in order to pass on cultural heritage. To aid comes **the media culture** wich allows us to achieve our own cultural mosaic (collage, taking into account the impact that globalization can have on language, culture and our civilization:

– Globalization as cultural *heterogenization* (increasing the diversity of cultural products);

– Globalization as cultural *homogenization* (traditions relocation and inter-human relations depersonalization);

– Globalization as *cultural hybridation* (multi-civilization, mixed cultures, synchronization with the occurential pulse of the world)

With the **new media** (blogs, web pages, wikis, etc.) were built innovative forms of interaction between people and technology, because of the need for information, communication and relations. Because of reason, man has progressed through a continuous improvement of communication using: movie with sound, color television, the first artificial satellite, phone, TV, PC, magnetic tape, CD, GSM and... Internet.

According to the report „Connected and Connectivity”, prepared by Euro Worldwide, it seems that the Internet is a *central platform of communication that excludes impediments of dis-*

*tances and allows a better interaction of all cultures.*<sup>2</sup> The researcher George McMurdo<sup>3</sup> looks back to communicative characteristic features of earlier stages of electronic communication, classifying them into: *oral cultures, written cultures and printed cultures*. The latter, also called *electronic culture*, marked the beginning of a new period in the development of human communication. The Internet becomes the communication channel of millions of users who exchange messages, photos, movies, sounds, documents, software and other information that can be placed inside your computer.

The professor E. Coseriu<sup>4</sup> claims: „A language is not, thus, but all linguistic acts virtually identical of a community of individuals, an „izoglose” system conventionally established, summing up what is common in the expressions of a community or even of a single individual in different periods”. The essence of language is that it is not only a set of units, but a system, a communication process. Communication processes ensure the transmission and exchange of information between people on the impressions, rational decisions, emotions, value judgments, etc. For the initial operation and establishment of a society, we need a common system of signs: language, popular indices, music, dance, fine arts, rituals, measuring units etc. The language is the primary means of establishing connections between different systems of signs.

In the case of interpersonal computer-mediated communication, encoding linguistic resources are combined with non-linguistic. For example, in the text: I don't mind:)<sup>5</sup>, to personalize the communication, are used non-linguistic encoding means.

To say that an Internet communication occurs, at the level of data exchange, it must conform to a particular set of *commu-*

---

<sup>2</sup> Tapscott, D., *Growing Up Digital: The Rise of the Next Generation*, Mc Graw-Hill, New York, 1997, [www.growingupdigital.com](http://www.growingupdigital.com).

<sup>3</sup> McMurdo, G. *Changing Context of Communication*, in *Journal of Information Science*, no. 21 / 1995, pp.140-146.

<sup>4</sup> Coseriu, E, *Introducere în lingvistica*, Echinox, Cluj, 1999, p. 32.

<sup>5</sup> [ :) ] means “smile”.

nication protocols and data. **The protocol**, in the context of information theory, is a set of information exchange rules. In computer networks, network protocols are used to allow computers connected to that network to receive and send messages. The computer serves as a platform for the operational system. The communication can be **asynchronous** (there are significant gaps between the issuing and receiving of the message, for example the e-mail) or **synchronous** (Internet communication media, mass and group services which enable "real time" communication with minimal pause between issuing and receiving eg. IRC-Internet Relay Chat and MUD – Multiple User Dialogue).

*Understanding Zone*<sup>6</sup> is an important element in the communication process because successive communications can be met only if the source and receiver understand each other. This understanding requires a language, attitudes, perceptions, culture, departments, experience and even common education.

In *linguistic theories*<sup>7</sup> is reported that there are many *forms of communication*, differentiated by: *the number* of those who communicate and issuing *channel* (interpersonal communication, intra-group communication, communication in organizations and mass communication) and by the nature of *symbols* used (verbal and nonverbal).

Text-based communication on the Internet does not have the characteristic of traditional genres of written texts, whereas the oral nature and spontaneity of language prevails. Thus, Internet communication has a mixed character, being a combination of the oral and written type.

Social interactions are always between virtual communities through applications (MySpace, FaceBook, Wikipediia, YouTube, Hi5 etc.) that allow people to generate content and share infor-

---

<sup>6</sup> Grossecck, Gabriela, *Marketing si comunicare pe Internet*, Lumen, Iasi, 2006, p.173.

<sup>7</sup> The concept belongs to Naom Chomsky. A linguistic theory is „a kind of pattern that serves to build grammars”, apud Ana-Maria Barbu, *Sintaxa determinantilor. Analiza lingvistica si aplicatie computationala*, ALL, Bucuresti, 2004, p.10.

mation, opinions, experiences. **Cultural globalization** is thus a way to link individuals around the same ideas. It's a reality that World Wide Web has revolutionized the idea of global communication.

World Wide Web (WWW or Web for short) is a system for storing and reading documents on the Internet in a format that includes links to documents, graphics and multimedia elements.<sup>8</sup>

The language is the foundation of communication between people and for many of them, it bears deep emotional and cultural connotations, values contained in a vast literary, historical, educational heritage etc. Precisely for this reason, the language should not constitute an obstacle to access the human knowledge available in **cyberspace**.<sup>9</sup>

The General Directorate XIII of the European Communities Commission<sup>10</sup> propose the linguistic and extralinguistic mechanisms necessary for mechanical processing of natural languages, in other words natural language interaction with electronic computers, to computerize the language. This area of research is individualized under the name of **computational linguistics**, its purpose is to develop or adapt linguistical resources from one language to dictionaries, thesauri, corpora and computerized grammars. The desire for greater social cohesion within the European Community entails the need that its people understand themselves at all levels, to exchange written or oral information with a minimum of language barriers in communication.

The fundamental assumption that investigates new directions in research on automatic processing of natural language is that spoken or written language, translated into an electronic representation contains enough implicit or explicit information (when

---

<sup>8</sup> Tim Bernes-Lee, *Weaving the Web: The Original design and Ultimate destiny of the World Wide Web*, New York, Harper Collins Publishers, 2000, electronic variant.

<sup>9</sup> Dan Tufis, *Recent Advances in Romanian Language Technology*, Ed. Academiei Române, Bucuresti, 1997.

<sup>10</sup> \*\*\**Language and Technology*, Report of DGXIII to Commision of the European Communities, September, 2002.

the representation contains textual annotations) to enable automatic extraction of linguistic knowledge required to process natural language.

Ideally would be that information exchange, portability, interoperability and online access to web pages at informations stored on the Web, to require the use of all languages in cyberspace<sup>11</sup> in order to preserve the diversity of universal human heritage. Actually, the Internet is a Babel Tower with 35 floors, in which the dominant linguistic space is of English.

Research estimates that there would be 0.20 million Romanian speaking Internet users, the presence of Romanian language in the virtual world being 0.5% (source: Global Reach, <http://global-reach.biz/globstats>). When developing a linguistic knowledge on the Internet, really helpful are apparitions of the Romanian versions of international sites and Romanian portals<sup>12</sup>.

**Media culture and electronic communication** may even lead to the creation of a „central nervous system” of the global economy through features such as:

- Convergence (existence of a network of global dimensions, through cultural hybridization);
- Omnipresence (data transmission throughout the whole "planetary village");
- Interactivity (links between individuals, the media is a explanatory key in deciphering the cultural history of humanity).

It is required an in-depth knowledge of globalization phenomenon by means of information, since it is imposed a blockage of

---

<sup>11</sup> *Cyberspace* – term introduced by the American writer William Gibson in 1984 in his novel *Neuromancer* and induces the reader the idea that it is a fantasy science-fiction, unfulfilled, but under developing. Some definitions confuse it with virtual reality, with electronic storage and transmission of information or computer-mediated communication, while others define it as a conceptual space or as a product of social interaction.

<sup>12</sup> The *Portal* can be defined as a gateway to the huge warehouse of electronic documents on the Web. It allows searching for information specific to an area of interest and various services (email, mailing lists, software download services, etc.).



cultural slippages, stopping the flood of subcultural offers. The individual can defend against such manipulation, because he has the possibility to identify it. Globalization has the great role to annihilate the distance between cultures, "to create a new cultural identity"<sup>13</sup>. The world consisting of cyber-citizens enables global communication, eliminating the spatial limits of communication, but including such a dynamic environment as the online, the changes number is impressive, and the speed with which they occurs often surpasses the imagination.

### Bibliography

- Gutu, Tudor, D., *New media*, Tritonic, Bucuresti, 2008.  
Grosseck, Gabriela, „*Marketing si comunicare pe Internet*”, Lumen, Iasi, 2006.  
Negroponte, N., *Era digitala*, ALL, Bucuresti, 1999,  
Rachieru, A. D., *Globalizare si cultura media*, Editura Institutul European, Iasi, 2001.  
Scholte, J.A., definitions of globalization, at [http://www.infed.org/biblio/defining\\_globalization.htm](http://www.infed.org/biblio/defining_globalization.htm), posted on 15.10.2009.

---

<sup>13</sup> Rachieru, A. D., *Globalizare si cultura media*, Editura Institutul European, Iasi, 2001.

# L'entre-Je(u) du corps anagrammatique dans les écrits d'Unica Zürn et Hans Bellmer

---

**Jean-Claude MARCEAU**

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France

**Abstract:** The Playing of the Anagrammatic Body in the Writings of Unica Zürn and Hans Bellmer. Writer, artist, wife of Hans Bellmer, the creator of the famous Doll, Unica Zürn was a schizophrenic woman who finally jumped through a window. She is the author of “The Jasmin Man and Dark Spring”, in which she describes her impressions as a mad person. We are examining the self-therapeutic impact of her writing and creating activities. The Lacanian psychoanalysis, influenced by surrealism, gives us precious tools for analysing this tragic fate. Above all, her writing of anagrams, with Hans Bellmer, shows us how her poetic creating can, for a while, struggle against the bursting of her body into pieces.

**Keywords:** Unica Zürn, Hans Bellmer, schizophrenia, body, anagrams.

Les textes d'Unica Zürn, artiste et compagne de Hans Bellmer, nous offrent un témoignage singulier sur le dit-schizophrène. Car l'écriture d'Unica conjugue à l'esthétique de la création littéraire le poids de sa valeur auto-thérapeutique qui excède tout artifice, comme le souligne sa traductrice Ruth Henry: «Comment ce texte a-t-il pu voir le jour? Se pourrait-il qu'un procédé littéraire (ce qui n'est pas d'habitude son intention première) ait pu déclencher ici ce que les médecins, les psychiatres et

les analystes cherchent à obtenir en vain: un soulagement de l'âme? Unica Zürn ne cultivait point à dessein le «climat» de la folie et de l'hallucination pour mieux cueillir le beau fruit poétique: elle l'obtenait, ce fruit au goût amer, sans effort, dès l'instant où elle décidait d'exprimer les souffrances (et les joies) insensées de sa maladie»<sup>1</sup>.

Par son écriture, Unica nous invite à cette *Connaissance par les gouffres*<sup>2</sup>, pour reprendre le titre d'un recueil de poèmes de son ami Henri Michaux, où l'âme humaine menace de se perdre. Ses textes acquièrent une très grande valeur suggestive pour autant que, d'une manière exceptionnelle, «vivre» s'identifie chez elle à «dire». Longtemps, la critique féministe n'a voulu voir dans le couple Hans Bellmer-Unica Zürn que l'expression d'un rapport de type sado-masochiste. Ainsi, comme le relève Virginie Pouzet-Duzer, «de nombreuses féministes tendent à ne voir en Unica qu'une représentante de ces femmes rendues folles par les hommes»<sup>3</sup>, insistant à l'inverse sur l'aspect fructueux de cette rencontre de Bellmer et d'Unica. Ici, la psychanalyse rejoint, comme nous nous efforcerons de le montrer, ce point de vue nouveau de la critique littéraire, pour envisager la pratique des anagrammes au sein de ce couple d'artistes comme un mode de suppléance, une manière pour Unica, en proie au morcellement schizophrénique, de se retisser un corps.

Laissons-nous donc enseigner par la production de l'écrivain, à laquelle Unica décerne un nom, *L'Homme-Jasmin*<sup>4</sup>, souvent désigné par un couple de lettre, HM ou HB, travail d'écriture et non simple récit autobiographique comme il se présente d'emblée. Ici se révèle toute la fécondité de l'enseignement de Jacques

---

<sup>1</sup> Ruth Henry, «Rencontre avec Unica», in *Unica Zürn, Sombre printemps*, Belfond, Paris, 1985, pp.106-107.

<sup>2</sup> Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris, 1988.

<sup>3</sup> Virginie Pouzet-Duzer, «Unica Zürn un surréalisme de l'enfance et de la folie», in *L'Entrée en surréalisme*, sous la direction d'Emmanuel Rubio, Phénix édition, Ivry, 2004, p. 232.

<sup>4</sup> Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin Impressions d'une malade mentale*, Gallimard, Paris, 1991.

Lacan, marqué par le dessein d'un retour à Freud selon une lecture qui lui est propre, et que nous pourrions qualifier de lecture «à la lettre», en ce qu'elle conjugue l'idée de «l'inconscient structuré comme un langage», avec le concept de «jouissance». Car l'inconscient et la lettre entretiennent entre eux une secrète affinité, un savoir sur l'existence même: «Entre savoir et jouissance, écrit-il dans *Lituraterre*, il y a littoral qui ne vire au littéral qu'à ce que ce virage, vous puissiez le prendre le même à tout instant»<sup>5</sup>.

### **1. Le «locus princeps» ou «mannequin»: la recherche de Saussure sur les anagrammes**

Pour analyser cette pratique d'Unica, il nous faut faire un détour par la recherche sur les anagrammes à laquelle se livre Ferdinand de Saussure, telle qu'elle est rapportée par Jean Starobinski dans *Les mots sous les mots*<sup>6</sup> et commentée par le linguiste Jean-Claude Milner dans *L'amour de la langue*<sup>7</sup>. Nous ne faisons en cela que suivre les indications de Lacan dans son *Séminaire XX Encore*, lorsqu'exposant sa conception de l'interprétation des rêves, il nous dit qu'«un rêve, ça se lit dans ce qui s'en dit», et qu'on ne peut dès lors aller plus loin qu'«à en prendre les équivoques au sens le plus anagrammatique du mot»<sup>8</sup>, ajoutant tout aussitôt, «c'est à ce point du langage qu'un Saussure se posait la question de savoir si dans les vers saturniens où il trouvait les plus étranges ponctuations d'écrit, c'était ou non intentionnel. C'est là où Saussure attend Freud et c'est là que se renouvelle la question du savoir».

Le *Cours de linguistique générale*<sup>9</sup>, exposé entre 1907 et 1911, est en grande partie postérieur aux recherches de Saussure sur les anagrammes. Celui-ci a très probablement commencé sa

---

<sup>5</sup> Jacques Lacan, «Lituraterre», in *Autres écrits*, PUF, Paris, 2001, p.16.

<sup>6</sup> Jean Starobinski, *Les mots sous les mots Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

<sup>7</sup> Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil, Paris, 1978.

<sup>8</sup> Jacques Lacan, *Séminaire XX Encore*, Seuil, Paris, 1975, p. 88.

<sup>9</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1995.

recherche en 1906 et l'a poursuivie jusqu'aux premiers mois de 1909. Il y a passé un temps considérable à en juger par le nombre de cahiers qu'il a consacrés à ce problème. L'essentiel des cahiers est occupé par des exercices de déchiffrement, mais on y trouve aussi un exposé théorique, sans doute préparé en vue d'une publication, à laquelle il a toutefois préféré renoncer.

Le titre du livre de Starobinski, *Les mots sous les mots*, éclaire la démarche du père fondateur de la linguistique. À partir d'un certain nombre de légendes et de poèmes, essentiellement grecs et latins, Saussure cherche en effet à débusquer, à partir du contenu manifeste du texte, ce qu'il appelle des «anagrammes» ou «mannequins», en s'efforçant d'élucider comment le matériau phonique d'un mot-thème va déterminer toute la versification d'un fragment donné.

Le signifiant chez Lacan est, nous le savons, ce qui représente un sujet pour un autre signifiant. Le signe saussurien, en revanche, comme le relève Milner, s'il s'inscrit bien dans un réseau de différences, ne représente pas pour autant, il représente seulement pour les autres signes. Ne représentant que lui-même, c'est un pur entrecroisement, un rien, incapable d'assurer l'instance du Un. D'être ainsi forclos, le sujet ne peut cependant qu'insister: «Dès lors se construit, comme *à priori*, la figure d'un retour du forclos: pour Saussure, il ne pouvait s'opérer que par la réapparition d'un Soi des unités de langue, et qui fut rapportable à un sujet de désir»<sup>10</sup>.

La recherche saussurienne sur les anagrammes consiste à traiter cette abstraction qu'est la langue comme un matériau concret, une *matéria prima*. Dans ses recherches sur le vers saturnien, Saussure en vient à affirmer que le poète met en oeuvre dans la composition du vers le matériau phonique fourni par un mot-thème. Initialement, il écrit d'ailleurs le texte avant de biffer ce mot, pour le remplacer par thème. Il envisage donc un texte sous le texte, soit un pré-texte au sens fort du terme. De ce point de vue, le discours poétique n'est donc que la seconde façon d'être un

---

<sup>10</sup> Jean-Claude Milner, *ibid.*, p. 87.

nom. Comme l'écrit Starobinski, «l'hypogramme glisse un nom simple dans l'étalement complexe des syllabes d'un vers; il s'agira là de reconnaître et de rassembler les syllabes directrices, comme Isis réunissait le corps dépecé d'Osiris»<sup>11</sup>.

Saussure désigne comme «locus princeps» ou «mannequin» ce lieu logé au cœur du vers qui rassemble en une unité les éléments constitutifs de l'anagramme. Il recourt encore à une image anthropomorphique pour décrire la façon dont ce «locus-princeps» peut venir à se dissocier: «Le 'locus-princeps' se trouve disloqué entre 'deux mannequins partiels' qui se complètent l'un l'autre et renferment l'un et l'autre le syllabogramme correspondant à leur partie. Comme il y a cette fois deux 'loci', on pourrait les réunir si l'on veut sous le nom de 'Corpus paromorphicum', corps dont nous n'avons que les 'membres' en deux endroits séparés»<sup>12</sup>.

Saussure, selon Starobinski, ne s'est guère interrogé sur les origines du procédé qu'il attribuait aux versificateurs grecs et latins. Une fois cependant, dans une étude consacrée à l'anagramme dans l'épopée grecque, il se risque à formuler une hypothèse: «Que savons-nous de la raison qui avait entraîné l'anagramme dans les petites pièces lyriques que nous plaçons à la base? La raison peut avoir été dans l'idée religieuse qu'une invocation, une prière, un hymne n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte»<sup>13</sup>. Commentant encore le *De rerum natura* de Lucrèce, Saussure y décèle la présence obsédante du nom d'Aphrodite. Dans un chant où Lucrèce dénonce les mensonges de la passion, le vocable «postcenia» (arrière-scènes) est ce que Saussure devine derrière les vers pour désigner ce qui se trouve derrière les manèges de l'amour, ce qui se dissimule en deçà de la comédie passionnelle: les arrière-scènes de l'amour sont le mot-thème du texte.

---

<sup>11</sup> Jean Starobinski, *ibid.*, p. 33.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 60.

## 2. Les «Jeux à deux» de la Poupée

La problématique du corps, menacé par le morcellement, est centrale dans le vécu d'Unica Zürn. Chez elle, l'emprise de l'Autre s'étend jusqu'au sentiment de dépossession du corps propre comme lorsqu'elle évoque ces «grandes formes pareilles à des ailes» qui «planent vers elle, s'ouvrent et se ferment», ces êtres auxquels il manque les yeux, qui montrent «leur intention manifeste et angoissante de l'encercler», d'où il «émane quelque chose de désagrégeant et de destructeur», ces «ailes immatérielles qui traversent dans leur vol son corps comme si elle-même était devenue incorporelle»<sup>14</sup>. Unica affirme d'ailleurs «croire par expérience personnelle à la possibilité pour un corps d'en habiter un autre, d'une manière éthérée»<sup>15</sup>.

Ce corps qui n'est plus qu'une enveloppe n'est pas sans rappeler ce «liegen-lassen» chez Schreber, ou la «pelure» de Joyce lorsqu'elle écrit: «Elle s'est libérée du dernier fardeau. Elle n'a plus rien. Elle fait le compte de tout ce qu'elle porte: 1 un manteau, 2 une jupe, 3 un corsage, 4 un slip, 5 un soutien-gorge, 6 une chaussure gauche, 7 une chaussure droite et 8 son propre corps»<sup>16</sup>. C'est pourquoi Unica n'a de cesse dans ses *Lettres imaginaires* de se retisser un corps. Il s'agit là pour elle, dans l'échange de correspondance entre une «Dame» et un «Monsieur», entre Elle et Lui, d'élaborer ce huis-clos de l'amour qui les unit. C'est ainsi que la Dame écrit à ce Monsieur: «Je ne crois pas du tout à votre désir d'être avec moi. Cependant, j'ai un secret: lorsque vous travailliez à m'anéantir en vous et à m'éliminer de vous, vous avez trouvé bon de dormir, étendu, toute une nuit à l'intérieur de mon corps, pendant que, moi aussi, je dormais. Je dirais que ce fut votre réconciliation avec moi.»<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Unica Zürn, *L'Homme-Jasmin*, ibid., pp. 28-29.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>17</sup> Unica Zürn, «Lettres imaginaires», in *Le Nouveau Commerce*, n°49, 1981, p. 81.

Comment ne pas voir dans cette correspondance imaginaire une tentative d'élaborer par l'écriture les effets à la fois destructeurs et réparateurs de ce huis-clos amoureux, de cerner ce «secret d'un nom»<sup>18</sup> qu'Unica avait livré à un médecin la nuit de son internement à la Préfecture de Police, mais qu'elle n'évoque ici que par ces initiales: HB ? Il nous faut alors nous pencher sur l'oeuvre de Bellmer pour mieux saisir comment Unica apparaît comme le partenaire-symptôme du dessinateur, toujours présent mais jamais directement mentionné dans son oeuvre.

Dans *Télévision*, Lacan écrit: «Si L'homme veut La femme, il ne l'atteint qu'à échouer dans le champ de la perversion»<sup>19</sup>. C'est ainsi que, dans toute son oeuvre de sculpteur et d'illustrateur, marquée par la problématique du voyeurisme et du fétichisme, Bellmer ne cesse de tenter de faire exister La femme, de lui rendre sa consistance d'être sexué au-delà de la castration.

L'omniprésence de l'oeil dans les dessins et les textes d'Unica marque également toute l'oeuvre écrite et graphique de Bellmer. Ce thème s'impose chez lui avec une telle constance que sa route finit par croiser celle de Georges Bataille, dont il illustre deux livres majeurs *L'histoire de l'oeil*<sup>20</sup> et *Madame Edwarda*. Cette rencontre fructueuse entre l'écrivain et le graphiste ne relève point du pur hasard tant est grande l'affinité de l'érotisme torturé des dessins de Bellmer avec l'impudeur sacrilège des récits de Bataille, lui qui pense «comme une fille enlève sa robe». A travers les personnages de Bataille, tout comme dans les dessins de Bellmer, c'est le même culte du phallus qui est à l'oeuvre, dans des figures imaginaires hermaphrodites et ithyphalliques. L'oeil et le sexe forment ici un tout. La paupière peut cligner du sexe et le sexe tourner de l'oeil. L'imagerie phallique proliférante est, chez Bellmer, ce masque destiné à conjurer la castration.

Mais dans l'oeil, il y a la pupille, la «pupilla»: la petite fille, la poupée. Ainsi chez Bellmer, le phallus se métamorphose-t-il en

---

<sup>18</sup> Unica Zürn, *L'Homme-Jamsin*, ibid., p.146.

<sup>19</sup> Jacques Lacan, *Télévision*, Seuil, Paris, 1974, p. 63.

<sup>20</sup> Georges Bataille, *Madame Edwarda Le mort Histoire de l'œil*, Editions 10/18, Paris, 1998.



objet-fétiche avec sa construction de la poupée, rappelant celle de Pierre Molinier. La bille de verre, cet oeil artificiel, est pour Bellmer ce qui permet d'articuler les pensées les plus profondes: «Une seule bille en verre multicolore était capable d'élargir les idées dans une direction évidemment plus inquiétante. Quoique moins confidentielle, elle s'offrait tout entière aux regards, laissant voir dans une extase figée les spirales de son intimité»<sup>21</sup>. Et le spectacle de cette arrière-scène porteuse de jouissance est ce qui se dissimule derrière la forme ronde de cette bille transparente: «La bille restait entre les doigts, suspecte comme un ricanement de fille derrière les haies. En un mot, je ne parvenais plus à trouver insignifiantes les cachotteries de ces mignonnes. Ce qui transpirait par l'escalier ou la fente des portes, lorsqu'elles jouaient au médecin, là-haut dans le grenier, ce qui suintait de ces clystères au jus, ou si j'ose dire au verjus de framboise, tout cela pouvait bien prendre en somme l'apparence de la séduction, voire exciter l'envie»<sup>22</sup>.

Chez Bellmer, à travers la figure de la poupée, se dessinent les visages de ses inspiratrices, celui de cette jeune cousine Ursula, âgée de seize ans, dont il s'est épris, et tout aussi bien celui d'Unica, que Bellmer n'hésite pas à faire figurer nue et ligotée pour illustrer la couverture d'un numéro de la revue *Le surréalisme même*. Mais plus profondément, c'est des fantasmes mêmes de Bellmer dont il s'agit, comme le souligne André Breton lorsqu'il évoque «une adolescente, la femme éternelle, pivot du vertige humain, qui a retenu Bellmer dans les affres de la création et la vie imprévisible des golems dont participe sa poupée».

Plus encore, c'est peut-être la poupée «Olympia» des *Contes d'Hoffmann* dont Spalanzani a monté les rouages et dans lequel l'Homme au sable a inséré des yeux, qu'il nous faut ici évoquer, tout comme Freud l'a fait dans *L'inquiétante étrangeté*<sup>23</sup>. La naissance de la poupée témoigne en effet de ce que Bellmer

---

<sup>21</sup> Hans Bellmer, «La Poupée», in *Obliques*, 1979, p. 61.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985.

appelle «la confirmation par le hasard». À la même époque où il reçoit de sa mère une caisse de jouets retrouvée au cours d'un déménagement, il va voir les *Contes d'Hoffmann*. «L'image projetée par le monde extérieur, écrit Constantin Jelenski, se superpose alors plus étroitement à celle de son excitation dominante». Mais au-delà de ces événements biographiques contingents, la poupée Olympia, fille artificielle du Docteur Coppélius, n'annonce-t-elle pas, comme Bellmer le dira plus tard, «la solution». Solution qui passe précisément par sa rencontre avec Unica, que, bien après, dans une lettre adressée à son ami le Docteur Ferdière, il identifie au «mannequin» des *Contes d'Hoffmann* en évoquant ces propos du Docteur Weiss: «Je suis très frappé, elle est apathique, prostrée... elle me fait penser à l'automate des '*Contes d'Hoffmann*' (la poupée Olympia, qui sait dire oui, oui... non, non etc...)»<sup>24</sup>.

### 3. Le corps anagrammatique et l'«inconscient physique»

Bellmer établit une analogie entre le corps et le rêve: «Le corps, comme le fait le rêve, peut capricieusement déplacer le centre de gravité de ses images. Inspiré par un curieux esprit de contradiction, il superpose à quelques-unes ce qu'il a enlevé aux autres, l'image de la jambe par exemple sur celle du bras, celle du sexe sur l'aisselle, pour en faire des 'condensations', des 'preuves d'analogies', des 'ambiguïtés', des 'jeux de mots', d'étranges 'calculs de probabilités anatomiques'»<sup>25</sup>. Bellmer explicite cette anatomie fantastique dans sa *Petite anatomie de l'image*<sup>26</sup> dont le texte, tout comme chez Unica, se trouve ponctué par de multiples anagrammes.

Dans l'oeuvre de Bellmer, comme dans celle d'Unica, s'instaure en effet un isomorphisme entre les anagrammes du

---

<sup>24</sup> Hans Bellmer & Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, Segquier, Paris, 1994, p. 88.

<sup>25</sup> Hans Bellmer, «Les jeux de la Poupée illustrés de textes de Paul Eluard», in *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1979, p. 91.

<sup>26</sup> Hans Bellmer, *La petite anatomie de l'image*, Eric Losfeld, Paris, 1978.

corps et les anagrammes des mots, témoignant de ce que le langage est le phénomène premier de la corporéité. Mais ce travail sur les anagrammes, qui tisse un lien entre les oeuvres respectives de ces deux artistes, souligne peut-être davantage encore le rôle de la lettre, cette unité élémentaire du corps comme de la phrase, dans le traitement possible de la jouissance. Pour Bellmer, «le corps est comparable à une phrase qui nous inviterait à ‘la’ désarticuler pour que se recomposent à travers une série d’anagrammes sans fin ses contenus véritables»<sup>27</sup>, proposition qui répond à cette autre, symétrique, qu’il fait figurer dans une préface à *Oracles et spectacles*, un recueil d’anagrammes d’Unica: «La phrase est comparable à un corps qui nous inviterait à ‘le’ désarticuler, pour que se recomposent à travers une série d’anagrammes sans fin ses contenus véritables»<sup>28</sup>.

La pratique des anagrammes remonte à l’Antiquité. Dans l’ancienne Grèce, elle relève de l’oniromancie, c’est-à-dire de la divination par le nom, telle que l’évoque par exemple le poète Licophon l’Obscur. Bellmer souligne la dimension de l’inconscient qui préside à leur fabrication: «L’anagramme naît, si l’on regarde de très près, d’un conflit violent, paradoxal. Elle suppose une tension maximale de la volonté imaginative et, à la fois, l’exclusion de toute intention préconçue, parce qu’elle serait stérile. Le résultat semble, d’une façon un peu insolite, être dû à l’intervention d’une conscience ‘autre’, plutôt qu’à la propre conscience»<sup>29</sup>.

Dans sa *Petite anatomie de l’image ou de l’inconscient physique*, Bellmer nous livre ainsi le poème anagrammatique originel qu’il élaborait avec Nora Mitrani. Ce travail de déconstruction-reconstruction à partir de l’incipit *Rose au cœur violet*, en brisant le sens initial, ouvre sur l’invention, sur une imagination des possibles. Il engendre une mobilité du texte en décelant, par le seul jeu de la permutation des lettres, un sens tout autre:

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 43-44.

<sup>28</sup> Hans Bellmer, «Post-scriptum à ‘Oracles et spectacles’ de Unica Zürn», in *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1979, pp.109-111.

<sup>29</sup> *Ibid.*

**Rose au cœur violet**<sup>30</sup>

Se vouer à toi ô cruel  
A toi, couleuvre rose  
O, vouloir être cause  
Couvre-toi, la rue ose  
Ouvre-toi, ô la sucrée

Va où surréel côtoie  
O, l'oiseau crève-tour  
Vil os écoeura toute  
Cœur violé osa tuer

Sœur à voile courte – écolier vous a outré  
Curé, où Eros t'a violé – ou l'écu osera te voir  
Où verte coloriée sua – cou ouvert sera loi

O rire sous le couteau  
Roses au cœur violet

Cette métamorphose littéraire puise sa source dans l'énergie de la pulsion. Comme le remarque Alain Chevrier, chacun de ces vers renvoie en effet à une signification sexuelle plus ou moins déguisée, mobilisant des thèmes freudiens, ceux des *Trois Essais* par excellence en ce qu'ils évoquent peut-être plus encore les travaux de certains devanciers: la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing, dont Magnus Hirschfeld a contribué à souligner l'importance.

Unica, tout comme Bellmer, ne cesse de se livrer à cette pratique obsédante des anagrammes. Leur composition relève de la «poésie littéraire», de cette nouvelle forme d'écriture automatique qui se loge au niveau des lettres, dont se compose un mot, une phrase donnée. La pratique des anagrammes vient s'inscrire dans ces «jeux à deux», selon l'expression d'Unica, au sein du couple Hans Bellmer-Unica Zürn. C'est là, pour Unica, un moyen de se retisser un corps, une tentative d'accéder à ce désir

---

<sup>30</sup> Hans Bellmer & Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, ibid., p.126.

qui lui est interdit. Le désir est en effet ce qui noue l'écriture au dessin et Julien Gracq dit toute son admiration pour «l'arabesque verbale qui, sous sa guirlande d'anagrammes, s'entrelace avec une exceptionnelle congruence aux dessins de Bellmer»<sup>31</sup>.

Pour le sujet psychotique, la production textuelle constitue un dépôt de jouissance, et c'est pour cela qu'elle acquiert pour lui valeur curative. Les poèmes-anagrammes d'Unica ont cette fonction mais ne suffisent point toutefois à atteindre ce but. Aussi, tout comme dans les *Contes d'Hoffmann*, Nathanaël suite à sa rencontre avec Coppola ? le marchand d'yeux ? se trouve réduit à l'état de marionnette désarticulée agitée au caprice de l'Autre et se jette du haut du beffroi de la ville, Unica n'a plus d'autre solution, dès lors que sa pratique des anagrammes ne parvient plus à endiguer sa jouissance, que de se précipiter à travers le cadre de la fenêtre pour percer ce mystère de la différence des sexes et renouer avec ses noces d'enfance, en épousant l'Homme-Jasmin: «l'ennemi mortel».

«La mort est le désir passionné de ma vie», tel est le titre donné par Unica à l'une de ses anagrammes:

«Elle se hâtent, les heures de la mort, je vois leurs bouches amères

Comme c'est facile... si la lune  
d'un rayon te touche, elle t'enlève vers les étoiles  
Assez de souffrance, Chien de l'Hadès, je t'en prie,  
Pousse-moi dans le vide.  
Aveugle ici - inéluctablement je vais voir»<sup>32</sup>.

Le scénario sera dès lors conforme à ce qu'elle avait écrit dans *Sombre printemps*, attestant par là de la confusion du réel et du symbolique: «Elle sort son plus beau pyjama de l'armoire et le met. Pour la dernière fois, elle s'admire dans la glace. Elle se voit ricocher en bas, sur le sol, et imagine son beau pyjama plein de

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.133.

<sup>32</sup> Marcelle Fonfreide, «Approche d'Unica Züirn», in *Le Nouveau Commerce*, supplément au n° 49, 1981.

terre et de sang»<sup>33</sup>. Reportons-nous ici pour conclure à ce superbe texte, «L'alerte écarlate», que Patrick Waldberg consacre à Unica dans *Les demeures d'Hypnos*:

«Je suis, donc je rêve, mon nom est Unica. (...)

Vertige, voltige, corde lisse où l'on hisse le pavillon de l'espoir parmi le volètement des chauves-souris de la peur. Nul chapiteau sinon les dômes jumeaux de deux prunelles somnambuliques. Nul autre filet que la résille tressée des minutes et des heures. (...)

Je suis cette flèche immobile et qui vole et tombe, tombe, jusqu'au cruel éveil. Pâle hiver, hiver dur et limpide, quand me saisisiras-tu pour me figer dans ton gel? (...)

Combien de temps encore ces buissons d'yeux sous ma fenêtré, et la dentelle de mes journées, et la terreur de mes greniers?

Unica est mon nom et ma propriété. C'est l'envol. Le temps est à la neige. Le ciel tremble. Il n'y a pas d'ailleurs»<sup>34</sup>.

### Bibliographie

- Georges Bataille, *Madame Edwarda Le mort Histoire de l'œil*, Paris, Editions 10/18, 1998.
- Hans Bellmer, *La petite anatomie de l'image*, Eric Losfeld, Paris, 1978.
- Hans Bellmer, «La Poupée», in *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1979.
- Hans Bellmer, «Les jeux de la poupée illustrés de textes de Paul Eluard», in *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1979.
- Hans Bellmer, «Post-scriptum à 'Oracles et spectacles' de Unica Zürn», in *Obliques*, n° spécial Hans Bellmer, 1979.
- Hans Bellmer & Unica Zürn, *Lettres au Docteur Ferdière*, Segquier, Paris, 1994.
- Marcelle Fonfreide, «Approche d'Unica Zürn», in *Le Nouveau Commerce*, supplément au n° 49, 1981.
- Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, Paris, 1985.
- Henry Ruth, «Rencontre avec Unica», in Unica Zürn, *Sombre printemps*, Belfond, Paris, 1985.
- Jacques Lacan, «Lituraterre», in *Autres écrits*, PUF, Paris, 2001.
- Jacques Lacan, *Séminaire XX Encore*, Seuil, Paris, 1975.
- Jacques Lacan, *Télévision*, Seuil, Paris, 1974.

---

<sup>33</sup> Unica Zürn, *Sombre printemps*, *ibid.*, p. 97.

<sup>34</sup> Patrick Walberg, «L'alerte écarlate», in *Les demeures d'Hypnos*, La Différence, Paris, 1976, p. 357.

- Henri Michaux, *Connaissance par les gouffres*, Gallimard, Paris, 1988.
- Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, Seuil, Paris, 1978.
- Virginie Pouzet-Duzer, «Unica Zürn un surréalisme de l'enfance et de la folie»,  
in *L'entrée en surréalisme*, s/s la direction d'Emmanuel Rubio, Ivry, Phénix  
éditions, 2004.
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995.
- Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de  
Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.
- Patrick Waldberg, «L'alerte écarlate», in *Les demeures d'Hypnos*, La Dif-  
férence, Paris, 1976.
- Unica Zürn, «Lettres imaginaires», in *Le nouveau Commerce*, n° 49, 1981.
- Unica Zürn, *L'homme-Jasmin Impressions d'une malade mentale*, Gallimard,  
Paris, 1991.
- Unica Zürn, *Sombre printemps*, Belfond, Paris, 1985.

# Hétéroglossie et hétérogénéité littéraires dans la prose romanesque d'Alain Mabanckou

---

Cécile Emilienne NGO NLEND

Paul FONKOUA

Université de Yaoundé I, Cameroun

**Abstract:** The African francophonie is largely influenced by its context sociolinguistico-cultural and the African writer becomes the focus of this witness that he often tries to visit his literary text. The African writings are thus increasingly marked by a literary enunciation and heterogeneous diglossia. This state of affairs is very apparent in the novels of the Congolese writer Alain Mabanckou whose pen is recognized today, if we judge by the number of publications of this writer and the symbolic capital he acquired from critics and other instances of consecration and legitimation.

**Keywords:** enunciation, linguistic, discourse, symbolic capital.

La francophonie africaine est très largement influencée par son contexte sociolinguistique et culturel et l'écrivain africain devient le témoin privilégié de cette situation qu'il tente souvent de rendre dans son texte littéraire. Les écritures africaines sont ainsi de plus en plus marquées par une énonciation littéraire diglossique et hétérogène. Elles s'énoncent en plusieurs langues pour certains, et pour d'autres, elles se produisent en une langue qui laisse cependant entendre plusieurs langages, plusieurs voix. Pluralité de langues ou unicité de langue mais diversité de voix,



toujours est-il que le texte littéraire africain est marqué par l'hétérogénéité aussi bien au niveau linguistique, littéraire qu'esthétique et rend de plus en plus compte des influences et des pratiques de la littérature moderne et du «chaos-monde». Cet état de choses est très perceptible dans l'œuvre romanesque de l'écrivain Congolais Alain Mabanckou dont la plume est aujourd'hui reconnue, si l'on en juge par le nombre de publications de cet écrivain et le capital symbolique qu'il a acquis auprès de la critique et des autres instances de consécration et de légitimation.

La présente réflexion se veut ainsi, une analyse des modalités d'écritures qui concourent à instaurer chez l'écrivain congolais un discours littéraire marqué par l'hétérogène et par «l'hétéromorphie des jeux de langages» (François Tyolard, 1971). Il est question, dans une approche qui emprunte à la fois à la sociolinguistique et à la linguistique textuelle, c'est-à-dire à l'analyse textuelle de cerner les stratégies d'écriture mises en place par Alain Mabanckou dans les trois romans que sont *Verre cassé* (VC), *Bleu Blanc Rouge* (BBR) et *Mémoire de porc-épic* (MPE) pour produire une écriture pour le moins originale, pour ne pas dire novatrice. Nous nous intéresserons ainsi aux phénomènes de textualisation de la diglossie, de plurilinguisme littéraire, de fragmentation diégétique, d'énonciation polyphonique et de jeux intertextuels et à l'hétérogénéité des formes.

## **1. De la diglossie littéraire français / langues locales**

Il est aujourd'hui établi que le contexte sociolinguistique de production de la littérature africaine au sud du Sahara est véritablement complexe. En effet, le texte littéraire, «écrit en français par un sujet africain, est le reflet de structures linguistiques multiples. Plus concrètement, l'écrivain africain est en situation de diglossie «en raison de l'impact de sa langue maternelle sur la langue étrangère» (Locha Mateso, 1996: 321). Le Congolais Alain Mabanckou n'échappe pas à cette réalité. Issu d'un pays africain marqué par le plurilinguisme, comme cela est la règle dans les pays africains au Sud du Sahara (principalement dans la

sous-région Afrique centrale), sa pratique littéraire ne s'effectue pas en marge de cette réalité. Tout au contraire, il l'intègre et l'insère dans le discours romanesque qu'il produit.

Cette textualisation s'opère par une mise en scène du plurilinguisme qui s'effectue par l'évocation de la diversité linguistique caractéristique de l'univers fictionnel qu'il peint. Cet aspect est mis en exergue par le narrateur **Verre Cassé**, personnage éponyme du roman *Verre cassé* qui relate l'anecdote de L'Escargot en tête et de son bar **le Crédit à voyage**.

(1) Et notre barman a donné des interviews à gauche et à droite, et notre barman est devenu du jour au lendemain un martyr, et notre barman est passé du jour au lendemain dans toutes les émissions, il a parlé en *lingala* du nord du pays, en *munukutuba* de la forêt de Mayonbé, en *bembé* des habitants du pont de Moukougoutou qui ont la manie de régler leurs différends au contour» (VC: 15-16).

On note ici comme un clin d'œil un avertissement qui est fait au lecteur, pour lui signifier que, en plus du français qui est la langue d'écriture, qu'il s'attende à rencontrer au cours de sa lecture des mots et expressions issus de ses différentes langues. C'est d'ailleurs ce qui se réalise dans les textes de Mabanckou. Les différents locuteurs n'hésitent pas à faire usage de lexies et expressions issues des langues identitaires autochtones à l'instar du *lingala* ou du *munukutuba*.

Cette alternance dans le discours littéraire du français et des langues locales instaure ainsi une diglossie littéraire et génère une hétérogénéité linguistique au niveau du lexique. La diglossie devient ainsi comme le fait remarquer Ngalasso Mwatha Musanji (repris par Ngal, 1994:54).

«Le cadre sociolinguistique obligé de toute énonciation littéraire. Il en résulte que la littérature africaine de langue française, située à l'intersection de plusieurs langues (...) de plusieurs cultures porte nécessairement la marque d'une double appartenance: elle est incontestablement africaine en tant que lieu d'expression authentique d'une sensibilité,

d'une effectivité et (...), elle est française en tant que parole élaborée en langue française dans une écriture à la foi plurielle et multirelationnelle.»

Aussi le lecteur rencontre-t-il, tout au long de la lecture des textes de Mabanckou, des mots issus des langues ethniques que l'on pratique dans les deux Congo (Congo Kinshasa, et Congo Brazzaville). C'est ainsi qu'à travers les toponymes, les anthroponymes et d'autres mots issus du lexique commun, Mabanckou arrive en même temps à donner un ancrage géolinguistico-culturel à ses textes et à mettre en scène le multilinguisme de ces personnages – locuteurs.

## **2. Des faits du multilinguisme**

La langue littéraire (le français) chez l'auteur de *Mémoire de porc-épic* se renouvelle constamment à travers le recours tantôt aux langues du terroir, tantôt à la langue populaire, tantôt à travers la contextualisation de la langue en la collant aux personnages, ce qui génère dans le récit, bien des bouleversements. Les textes du Congolais sont ainsi fécondés par les emprunts aux langues locales (toponymes, anthroponymes, mots du lexique commun), des procédés de migration et de restructurations sémantiques, des transpositions socioculturelles.

### **2.1. Des emprunts aux langues locales**

A travers les emprunts linguistiques, Mabanckou donne à ses textes un ancrage géolinguistique et culturel. Il intègre dans le discours littéraire français des réalités africaines qui permettent à ses personnages de dire leur identité tribale et à lui, de garder un contact et un lien avec la terre natale. Ainsi, les toponymes comme *Sakémbé*, *Loukoula*, *Louboulou*, *Tchénouka*, par leurs sonorités rappellent les langues lingala, munukutula, bembé ainsi que des lieux qui sont communs aux populations qui pratiquent ces langues. On note la présence de ces termes dans les occurrences suivantes:

(2) C'est hier, à 4 heures du matin, que j'ai longé la rivière *Tchinouka*, les eaux étaient grises et silencieuses, j'ai dénombré quelques carcasses d'animaux domestiques jetées ici ou là par les riverains (VC: 111).

(3) Je détailai du côté de la rivière, et, quelques instants après, il confia à mon maître que les porcs-épics de *Séképebé* n'avaient plus peur de la gent humaine, qu'il y en avait trop qu'il faudrait que les chasseurs s'en occupent (MPE: 113).

(4) En son temps, il n'y avait qu'une seule école primaire dans tout le sud du pays. Elle était à cinquante – deux kilomètres de *Louboulou*, son village natal. On y allait à pied (BBR: 47).

(5) Tante Etaleli prétendait que sa fille ne pouvait pas mourir par noyade, non, au grand jamais, elle était née au bord de la rivière la plus dangereuse du pays, la *Louboula*, elle avait passé son enfance dans l'eau, c'était donc une histoire louche (MPE: 92).

A côté de ces toponymes, on peut aussi noter des anthroponymes qui sont tout aussi évocateurs du pays natal. Voici ci-dessous quelques occurrences:

(6) Je suis une saine, mes ancêtres me protègent, je prononce tous les jours et toutes les nuits leurs noms, je pense à *Kong-Dia-Mama*, à *Moukila-Massengo* à *Kengué Moukila*, à *Mami Soko*, à *Nzambi Ya Mpungu*, à *Tata Nzambi*, ils me donneront un cœur neuf, un cœur qui bat plus vite que la pourriture que je couve dans ma cage thoracique (MPE: 124-125).

(7) Moi, Marcel Bonaventure, je dis et redis que jusqu'au jour où j'ai foulé la terre de France, ce lundi 15 octobre, à l'aube, mon nom était encore *Massala Massala*. Le même nom répété deux fois. Dans notre patois, cela veut dire: ce qui reste restera, ce qui demeure demeurera. (BBR: 126-127)

(8) Ce gars avec un double menton et qui traverse la scène derrière d'autres personnages, c'est Hitchcock en personne, mais disons que ce *Mouyeké* n'est pas de la trempe et

de la carrure du génial Hitchcock, faut pas exagérer quand même dans les comparaisons. (VC: 98)

Ces anthroponymes, qu'ils soient des noms authentiques ou des simples créations du romancier, semblent avoir des significations en rapport avec l'univers linguistico-culturel duquel ils tirent leur origine. Ainsi que le montre l'occurrence (7), ces noms semblent être culturellement motivés et requièrent, pour être entendus (au sens propre du terme), une compétence de la socio-culture qui les génère, ils participent ainsi à l'écriture hétérogène de Mabanckou tout comme les phénomènes de migration et de restructuration sémantiques.

## 2.2. Migration et restructuration sémantiques

La migration et la restructuration sémantiques s'effectuent dans les textes de Mabanckou par des néologismes de forme et de sens. Ces néologismes qui sont la preuve de la créativité dont fait montre Mabanckou, lui permettent d'introduire dans son récit des unités lexicales qui de toute évidence, sont représentatives des voix du peuple. On peut ainsi parler de l'insertion d'un lexique des classes populaires qui, lorsqu'il n'est pas totalement nouveau (néologismes de forme) génère des significations fortement contextuelles (néologisme de sens). Dans *Verre Cassé* et *Mémoire de porc-épic*, il est ainsi commun de rencontrer des lexies et expressions qui pour autant inconnus pour certains lecteurs, ne sont pas moins d'un usage commun et régulier pour les locuteurs dans l'univers fictionnel de Mabanckou. Des termes et expressions comme: *ton autre toi-même*, *baisodrome*, *l'autre lui-même* sont représentatifs de cet état de choses:

(9) et lorsqu'il ouvrit les yeux, mon jeune maître aperçut un gamin qui lui ressemblait, il eut juste le temps de discerner les traits de cet enfant qui disparut entre deux bosquets, «tu l'as vu, *ton autre toi-même*, hein, est ce que tu l'as vu, hein», demanda Papa Kibandi (MPE: 72-73).

(10) *L'autre lui-même* de mon maître m'avait hanté tout l'après-midi, je l'entendais courir de partout, remuer la végé-

tation, plonger dans la rivière, disparaître un moment, revenir une demi-heure plus tard, je savais que cet *autre lui-même* m'adressait un message (*MPE*: 133).

(11) Je ne suis pas un con quand même, je n'allais pas donner le feu vert, je n'allais pas céder la priorité aux Africains pour qu'ils viennent labourer ma femme ou mon propre *baisodrome*, (*VC*: 68).

Les expressions insolites *autre toi-même* et *autre lui-même* sont des composés à partir des pronoms réfléchis composés «moi-même» et «lui-même» caractérisés à leur tour par l'adjectif «autre» antéposé. Le paradoxe amené par «autre» (qui n'est pas semblable) et «soi-même» qui insiste sur l'identité, réfère à ce que l'on peut nommer «le double de la personne». Selon l'imaginaire africain, toute personne aurait un double, sorte d'esprit qui peut évoluer, indépendamment. Le terme *baisodrome* lui, est construit par ajout du suffixe «drome» (du grec "*dronos*" course) et se rapproche du modèle vélodrome, il est à entendre ici dans le sens de lit conjugal. On peut ici percevoir la représentation que cet imaginaire fait du lit conjugal.

L'auteur de *Bleu-blanc-rouge* affectionne aussi le jeu de détournement de sens des lexies existant déjà dans la langue française. Il arrive ainsi, grâce au processus de «destruction /restructuration» (Ngalosso Mwatha, 2001) du lexique, à générer des significations nouvelles qui introduisent en même temps une dose d'humour et une sémantique socioculturelle. On peut lire cet aspect à travers les termes comme *Pays-Bas*, *labourer*, *mangeur*, *manger*.

(12) J'ai expliqué que je n'étais pas fou, que mon fils aîné *labourait* ma femme, qu'il fréquentait le même *Pays-Bas* que moi, que j'ai surpris ma femme et mon fils nus, nus comme des vers de terre (*VC*: 71).

Dans cet énoncé, on note un jeu sémantique qui s'opère dans les lexies *labourait* et *Pays-Bas*. En effet, avec le verbe labourer, l'auteur opère un changement de domaine d'emploi de la lexie. Le terme quitte ainsi le cadre de l'agriculture (labourer la terre) pour rejoindre celui de la sensualité.

Dans cet énoncé (12) «*labourait ma femme*» doit être entendu dans le sens de «couchait avec ma femme». Avec le terme *Pays-Bas*, on note un processus de métaphorisation pour désigner l'organe génital féminin au regard de sa situation sur le corps humain. C'est l'effet de spatialisation qui semble motiver ici la métaphore.

De tels procédés sont récurrents dans les textes de l'écrivain Congolais. Dans *Mémoire de porc-épic*, Mabanckou opère un détournement de sens très rentable qui se fonde sur un isolexisme à partir de «mange» avec les termes: *mangeur*, *mangé*.

13) Il démontra que Papa Kibandi était une menace pour le village entier, c'est alors qu'il dévoila les pratiques du vieil homme, lui attribua la plupart des décès de Mossaka, il certifia que Papa Kibandi *avait mangé* jusqu'à ce jour plus de quatre-vingt-dix-neuf personnes (*MPE*: 104-105).

(14) Maintenant il s'agissait d'une urgence, jusqu'alors nous nous étions attaqués aux personnes vivantes, nous ne nous étions pas confrontés aux ombres de la nuit, jamais un être que nous *avons mangé* n'était revenu nous demander des comptes (*MPE*: 206).

(15) Tante Etaledi plongea sa main dans la marmite, saisit le bracelet, cria presque victoire, et les témoins, rassurés, firent de même avec succès, le féticheur se retourna alors vers Papa Kibandi, «c'est à vous, je vous fais passer en dernier parce que c'est vous le prétendu *mangeur*» (*MPE*: 100).

Dans ces autres occurrences, l'on constate que le sémantisme du paradigme: «mangeur» (avons, avait) «mangé» se rapproche sémantiquement des termes tuer, assassiner et ce, en s'appuyant sur l'imaginaire mystique et le supra sensible africains. En effet, dans le surnaturel africain, ou mieux, dans l'univers de la sorcellerie, certaines personnes versées dans des pratiques ésotériques auraient des pouvoirs mystiques qui leur permettraient de tuer leurs semblables. Avec de tels jeux sémantiques, Mabanckou affirme sa connaissance du supra sensible africain et de la socioculture qui le génère, ainsi que le démontrent les multiples transpositions socioculturelles qui jalonnent ses textes.

### 2.3. Les transpositions socioculturelles

La transposition socioculturelle est un procédé à travers lequel Mabanckou introduit dans ses textes l'univers de croyance des personnages qu'il met en scène. Il arrive ainsi à peindre et à construire un univers doxique qui ancre ses écrits dans une certaine mentalité en même temps qu'il instaure dans l'énoncé un discours qui requiert, pour être décodé, une connaissance de l'univers mis en scène. Mabanckou œuvre ainsi à textualiser les faits, les croyances et les pratiques socioculturelles qui sont connus, admis et partagés par des communautés bien déterminées, en même temps qu'il arrive de cette manière à rendre compte d'une identité collective. Soient les énoncés suivants:

(16) Le vieux rat était le double nuisible de Papa Kilandi, il venait confirmer son statut de double de son fils, c'était la fin de la transmission qui avait commencé avec l'absorption du liquide initiatique et la transmission se déroule de cette manière, d'abord entre les êtres humains, l'initiateur et l'Initié à travers l'absorption du mayamvumbi, ensuite les animaux, le double animal de l'initiateur devant lécher le sexe du double animal de son jeune initié (*MPE*: 62).

(17) Mon cher Baobab, l'épreuve du cadavre qui déniche son malfaiteur est redoutée par tout le monde, c'est un rite répandu dans la région, chaque fois qu'il y a un mort ici les villageois s'empressent d'y recourir, il n'y a pas de mort naturelle dans leur esprit, seul le défunt peut dire aux vivants qui a été à l'origine de sa disparition (*MPE*: 140-141).

(18) et pendant ces jours de tristesse, Diabolique portait des habits noirs, le visage badigeonné de kaolin, elle avait tenu à observer le jeûne tout au long des funérailles, elle marchait pieds nus, ne se peignait plus les cheveux, ne regardait pas les hommes, ne leur parlait pas, ne leur disait pas bonjour, c'était la coutume (*VC*: 152).

Les énoncés ci-dessus font état des faits socioculturels qui vraisemblablement sont ceux des populations des deux Congo que le romancier transpose. Cette transposition permet à l'auteur



de signaler la présence et l'existence d'autres cultures, d'autres imaginaires culturels. Par le biais des transpositions socioculturelles. Mabanckou signale l'hétérogénéité et la pluralité culturelles qui nourrissent son écriture. Les occurrences permettent ainsi d'apprécier des faits et des pratiques qui peuvent paraître anecdotiques et insolites à certains esprits cartésiens, et qui pourtant relèvent vraisemblablement du vécu pour certaines communautés.

Cette écriture hétérogène se réalise aussi, outre le niveau linguistique, au niveau littéraire et esthétique avec la fragmentation diégétique, l'énonciation polyphonique, le jeu intertextuel et l'hétérogénéité des formes ou transgénéricité.

### 3. La fragmentation diégétique

Les textes littéraires de Mabanckou donnent à observer une écriture en liberté. Cette liberté s'observe au niveau formel par le biais d'une écriture apparemment débridée et négligée et par la feinte d'un laisser-aller dans la délimitation phrastique. Les romans *Verre Cassé* et *Mémoire de porc-épic* ne font ainsi usage que d'un seul ponctème: la virgule. Ce semblant de laisser-aller se retrouve aussi au niveau narratif et diégétique par le refus du parfait agencement de l'intrigue et l'adoption d'un pôle focal unique pour l'adoption d'une sorte de «brouillage narratif».

En effet, les textes de Mabanckou sont caractérisés par une multitude d'histoires racontées. Que ce soit dans *Mémoire de porc-épic*, *Bleu-blanc-rouge* ou *Verre cassé* on note une sorte de refus de l'intrigue unique et simple. Les textes sont construits autour de plusieurs récits. Dans *Verre cassé*, l'introduction d'un nouveau personnage est le prétexte de la naissance de toute une autre histoire avec ses protagonistes, ses rebondissements, etc.

On peut ainsi y dénombrer environ sept histoires. En commençant par celle de **Verre Cassé**, nous avons celle du **Crédit à voyage**, de **l'Escargot en tête**, de **l'imprimeur**, du **type au Pampers**, de **Mouyeke**, de **Robinette et Casimir**. De même, dans *Mémoire de porc-épic*, on a à la fois les histoires de Papa Kibandi, celle des doubles nuisibles, celle des ethnologues, sans

oublier le statut insolite du narrateur principal qui est un porc-épic et le dédoublement constant que l'on note chez des personnages qui sont tantôt humains, tantôt animaux, en bref, tout ceci donne lieu à une narration fragmentée et morcelée par des récits à la fois autonomes et enchâssés dans la diégèse principale. Toutes choses qui participent à développer une sorte de «confusion organisée» (S. Dabla, 1986: 161) sans doute voulue par l'écrivain. Certains critiques n'hésitent d'ailleurs pas à voir dans cette fragmentation diégétique un trait caractéristique de l'esthétique postmoderne. Les écritures africaines dites de la nouvelle génération seraient ainsi influencées par le postmodernisme qui a fait irruption en littérature.

#### **4. L'Énonciation poliphonique**

La multiplication des voix narratives est aussi un procédé qui permet à l'écriture de Mabanckou d'être marquée par l'hétérogène.

On note dans ces textes une polyphonie narrative qui se matérialise par un changement constant du «je» narrateur, qui cède la parole à d'autres «je» racontants dont chacun devient maître de sa propre narration. Ce foisonnement des voix narratives génère une pluralité de foyers énonciatifs et une démocratisation de l'instance narrative.

Par ailleurs, la polyphonie énonciative se matérialise aussi par des énoncés proverbiaux qui permettent de faire entendre d'autres échos qui sont tantôt les voix des ancêtres, tantôt les voix populaires. En effet, en actualisant un énoncé proverbial, ce n'est pas uniquement la voix du locuteur qui se fait percevoir, mais toutes les autres voix qui l'ont précédé dans l'énonciation du proverbe. Voici du reste quelques uns des énoncés proverbiaux que l'on peut rencontrer dans les textes de l'écrivain congolais.

(19) Je me suis souvenu aussi que le vieux porc-épic qui nous gouvernait professait jadis que les hommes étaient mauvais, y compris leurs enfants parce que *«les petits du tigre ne naissent pas sans leurs griffes (MPE: 179)»*.

(20) Je dois maintenant me relaxer, me détendre, *on ne mange pas lorsque le cœur bat très vite* (MPE: 215).

(21) Quel intérêt d'imaginer la liberté derrière des fils barbelés hein, je sais que certains animaux paresseux s'y complairaient allant jusqu'à oublier que *la douceur du miel ne consolera jamais de la piqûre d'abeille* (MPE: 13).

(22) En fait, ils ne regardent pas ce qui se passe derrière eux car, disent-ils, *ce n'est pas à la migue d'orienter les jambes*. Ils s'accrochent de l'insouciance (BBR: 17).

(23) L'adage populaire à ce sujet est connu de tous: «*l'argent n'a jamais pleuré un mort*». Le père de Moki était soucieux des traditions (BBR: 57).

A côté de ces proverbes et adages, il y a aussi d'autres énoncés qui s'apparentent à des maximes et qui rappellent des instances énonciatives autres que celles qui les énoncent dans les textes. Voici ci-dessous quelques uns:

(24) Le patron du *Crédit à voyage* n'aime pas les formules toutes faites du genre «*en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle*» (VC: 11).

(25) Cependant je ne m'expliquais pas la présence d'une capote chez moi, et comme *Dieu ne dort jamais des deux yeux*, quelques semaines après cette fausse accalmie à la maison, j'ai encore découvert une grosse capote Manix qui flottait dans le bidet (VC: 67 -68).

Les textes de Mabanckou instaurent un subtil effet de dialogue narrateur-narrataires, narrateur-lecteur. L'auteur intègre alors ça et là dans des textes des adresses au lecteur pour l'informer de certains faits. Il l'interpelle et l'implique dans le jeu énonciatif. Il s'ensuit une sorte de connivence narrative qui ne rend que plus perceptible le jeu polyphonique de la narration.

(26) *Mes chers amis, mes frères nègres*, comment se fait-il que dans la Bible tous les anges sont Blancs ou quelque chose de ce genre, on aurait quand même pu mettre un ou deux anges nègres, histoire de caresser dans le sens du poil tous les Nègres de la Terre qui refusent de changer leur con-

dition au motif que dès le départ les jeux étaient faits (VC: 20-21).

(27) C'est une vie plus qu'ennuyeuse pour ne pas dire monotone, *je n'aurais rien à te raconter* aujourd'hui si j'étais un de ces doubles pacifiques sans histoire, sans rien d'exceptionnel.

J'appartiens plutôt au groupe des doubles nuisibles, nous sommes les plus agités des doubles, les plus redoutables, les moins répandus aussi *et comme tu peux le deviner* la transmission d'un tel double est le plus compliqué (MPE: 16-17).

Les adresses et les interpellations du narrataire sont perceptibles, dans l'énoncé (26) par les possessifs, *mes* qui est adjoint aux termes de convivialité et de fraternité que sont les lexies *amis* et *frères*. Dans l'énoncé (27) c'est l'usage des formes pronominales de la deuxième personne du singulier à savoir le pronom atone *te* et le pronom personnel *tu* qui matérialise le truchement de dialogue narrateur/narrataire. Mabanckou adopte ici une technique narrative très usitée dans la diction du conte traditionnel où l'auditoire est toujours pris à parti et impliqué dans l'énonciation du conte. Ce procédé, tout comme le jeu intertextuel d'ailleurs, permet au romancier de rompre avec la linéarité de l'intrigue, ce qui ne fait que renforcer l'hétérogénéité de son discours littéraire. Un autre procédé d'écriture qui participe pleinement à l'esthétique romanesque de l'écrivain Congolais est le recours à l'intertextualité.

## 5. Le jeu intertextuel

Un autre fait marquant de l'hétérogénéité discursive dans les textes de Mabanckou est le jeu intertextuel.

Selon Paul Aannelohi (2008: 317), l'intertextualité se présente comme «le processus constant et peut être infini de transfert de matériaux textuels à l'intérieur de l'ensemble des discours. Il est donc question ici d'une mise en jonction, d'une mise en dialogue de plusieurs énoncés; d'une liaison d'un texte avec

d'autres. Bien plus, il est question d'un «croisement de surfaces textuelles, d'un dialogue de plusieurs écritures» (Julia Kristeva, 1968: 144). Lorsqu'on lit les textes de Mabanckou, et plus particulièrement *Verre Cassé*, et dans une moindre mesure *Mémoire de porc-épic*, l'on est frappé par la récurrence des allusions, des citations et des fragments tant littéraires, historiques que bibliques. En effet les romans *Mémoire de porc-épic* et principalement *Verre Cassé* sont essaimés de nombreuses citations que l'auteur tire des œuvres littéraires aussi bien africaines qu'occidentales. On y note aussi les titres de nombreux ouvrages, de CD audio, de vidéo de même que des allusions à certains films, grands magazines, personnalités historiques, peintres et cinéastes de renoms, bref, les références aux arts dans leur pluralité et leur diversité sont légions dans ces textes.

Ainsi, dans *Mémoire de porc-épic* et *Bleu-Blanc-Rouge*, on relève ça et là des figures bibliques et des allusions aux Ecritures Saintes; ce qui laisse transparaître en filigrane la culture chrétienne du narrateur:

(28) déjà, à une époque lointaine, pour prouver au moins un spécimen de chaque espèce vivant sur cette terre, on ne nous avait pas oubliés, on nous avait aussi groupés, dans cette cage baptisée *Arche de Noé afin que nous survivions à une pluie torrentielle de quarante jours et de quarante nuits, le Déluge que ça s'appelait* (MPE: 23).

(29) Je tenais une Bible dans ma main droite et, pendant que mon adversaire me tournait le dos, *je lisais à haute et intelligible voix un passage de l'Apocalypse de Jean* (BBR: 82).

(30) Les mots vivaient tout d'un coup, ils représentaient la réalité et il imagina *Dieu*, et il imagina le vagabond mystérieux qui était *Jésus*, il n'allait plus arrêter de lire (MPE: 120).

Dans *Verre Cassé* le jeu intertextuel est plus frappant tant le roman donne l'impression d'être tissé à partir des bribes d'autres textes littéraires, et des énoncés empruntés à des personnalités historiques. Considérons l'énoncé suivant:

(31) et puis il y a eu enfin une action directe des groupes de casseurs payés par quelques vieux cons du quartier qui regrettaient la Casse de Gaulle, la joie de mener une vie de boy, une vie de vieux Nègre et la médaille, une vie de l'Époque de l'exposition coloniale et des bals nègres de Joséphine Baker gesticulant avec des bananes autour de la taille, et alors ces gens de bonne réputation ont tendu un piège sans fin au patron avec leurs casseurs cagoulés qui sont venus au milieu de la nuit, au cœur des ténèbres, ils sont venus avec des barres de fer de Zanzibar, des massives et des gourdins du Moyen Age chrétien, des sagaies empoisonnées de l'ère de Chaka Zulu, des faucilles et des marteaux communistes des catapultes de la guerre de cent ans, des serpes gauloises, des houes pygmées, des cocktails Molotov de Mai '68, des coupes-coupe hérités d'une saison de machettes au Rwanda, des lance-pierres de la fameuse bagarre de David contre Goliath (VC: 14-15).

Dans cet extrait, le lecteur averti entend résonner des échos des textes de plusieurs écrivains, entre autres, Ferdinand Oyono, Guy Menga, Olympe Bhely-Quenum, Jame Rouch, Joseph Conrad, Thomas Mofolo, Ferdinand Céline, Jean Fanier et bien d'autres.

Tout au long du roman *Verre Cassé*, les mises en relations intertextuelles se multiplient à travers des clins d'œil littéraires à des écrivains confirmés aussi bien africains qu'occidentaux. Dans ce roman, Mabanckou nous invite à une véritable ballade littéraire. Il invite le lecteur à entreprendre un voyage dans la littérature du monde.

On peut glaner ça et là, dans *Verre Cassé* quelques titres. Nous les classons ici selon qu'ils appartiennent à la littérature africaine ou occidentale.

Pour la littérature africaine nous avons:

*Mission terminée* de Mongo Béti (VC: 12), *Les crapauds-brousse* de Tierno Monémbo (VC: 19), *Trois prétendants un mari* de Guillaume Oyono Mbia (VC: 96), *La grève des battù* de Amirata Saw Fall (VC: 162), *Jazz et vin de palme* d'Emmanuel

Boundzeki Dongala (VC: 133). *La fabrique de cérémonies et la polka* de Kossi Efoui (VC: 109); *L'enfant noir* de Camara Laye (VC: 199); *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Béti (VC: 199).

Pour la littérature occidentale les titres sont tout aussi nombreux. Voici quelques uns glanés au fil de la lecture du texte.

*Terre des hommes* de Saint Exupéry (VC: 19), *Mémoires d'Adrien* de Marguerite Yourcenar (VC: 20), *La chair du maître* de Dany. Larfertière (VC: 51), *Mémoire d'outre tombe* de François-René de Chateaubriand (VC: 143); *Le Comte de Monté-Cristo* d'Alexandre Dumas (VC: 144), *La Cantatrice chauve* de Eugène Ionesco (VC: 150), *Les Fables* de Jean de la Fontaine (VC: 171), *Un été algérien* de Jean Paul Nozière (VC: 211). *Un été Indien* de Truman Capote (VC: 211), *Cent ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez (VC: 211)...

Avec un tel inventaire qui est d'ailleurs, non exhaustif, Mabanckou donne la preuve qu'il est un véritable homme de culture, bien que ceci ne fasse qu'accentuer l'hétérogénéité de son écriture en la rendant complexe pour un lecteur non averti.

En plus des allusions et de la mise en relation de plusieurs textes littéraires comme on l'a montré, le jeu intertextuel chez Mabanckou se réalise aussi à travers le recours aux citations et autres propos des personnalités historiques ayant existé ou existant encore. Nous avons ainsi recensé environ une vingtaine de citations que l'auteur intègre dans sa narration. Ainsi des pages vingt-trois (23) à vingt-six (26), on peut lire:

- Louis XIV qui a dit «l'Etat c'est moi» (VC: 23).
- Lénine a dit «Le communisme c'est le pouvoir des Sovièts plus l'électrification du pays (VC: 23).
- Danton a dit «De l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace» (VC: 23).
- Georges Clémenceau a dit «la guerre c'est une chose trop grave pour la confier aux militaires» (VC: 23).
- Mac-Mahon a dit «J'y suis, j'y reste» (VC: 24).
- Bonaparte a dit «Soldats, songez que du haut de ces pyramides quarante siècles vous contemplent» (VC: 24).

- Talleyrand a dit «Voilà le commencement de la fin» (VC: 24)
- Martin Luther King a dit «J'ai fait un rêve» (VC: 24).
- Shakespeare a dit «Etre ou ne pas être, c'est la question» (VC: 24).
- Paul Biya a dit «Le Cameroun, c'est le Cameroun» (VC: 24).
- Yombi Opangarelt a dit «Vivre durement aujourd'hui pour mieux vivre demain» (VC: 25).
- Karl Marx a dit «La religion c'est l'opium du peuple» (VC: 25).
- François Mitterrand a dit «Il faut laisser le temps au temps» (VC: 25).
- Frédéric Dard Alias San-Antonio a dit «Il faut battre le frère quand il est chauve» (VC: 25).
- Caton l'Ancien a dit «Delenda Garthago» (VC: 25).
- Ponce Pilate a dit «Ecce homo» (VC: 26).
- Jésus en mourant sur la croix a dit «Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné» (VC: 26).
- Blaise Pascal a dit «le nez de Cléopâtre, s'il eut été plus court, toute la face de la terre aurait changé» (VC: 26).

Avec ces citations, l'écrivain Congolais fait montre de sa connaissance de l'histoire de l'humanité et de son savoir encyclopédique. Ce qui est le plus impressionnant, c'est que chaque citation est le prétexte d'une historiette, d'un commentaire, d'une allusion. Chaque citation est suivie d'un bref commentaire qui souligne un sentiment, apprécie et nuance un propos pour ridiculiser ou parodier un autre propos ou l'attitude qui en découle.

Avec ces citations, le jeu intertextuel devient plus manifeste, les textes de Mabanckou provoquant ainsi une ambiguïté qui jette une certaine confusion chez le lecteur peu instruit en même temps qu'ils fascinent et excitent la curiosité du lecteur cultivé.

Comme procédé intertextuel, Mabanckou fait aussi usage du Patchwork littéraire ou technique de collage qui consiste à reprendre littéralement des passages entiers, plus ou moins longs d'autres textes antérieurs, parfois en les parodiant. Cette tech-



nique se retrouve dans *Mémoire de porc-épic* où Kibandi envoie son double nuisible, le porc-épic, mettre un terme à la vie du vieux Moudiongou, un vendeur de vin de palme qui est soupçonné d'avoir ajouté des substances mystérieuses dans son vin de palme... Ici c'est le célèbre poème «Demain dès l'aube...» des *Contemplations* de Victor Hugo qui est récupéré et intégré dans la narration, tout en gardant l'esprit du texte poétique original.

(32) Il n'a rien dit, il m'a plutôt appelé un soir et m'a dit «tiens, *demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne*, je veux que tu suives ce couillon de tireur de vin de palme, y a quelque chose de louche dans son comportement, je le sens, va donc voir comment il travaille» (MPE: 171).

Il est aisé de retrouver ici les vers originaux de Hugo tels qu'écrits dans *Les Contemplations*. Voici, à titre de rappel l'énonciation d'un extrait du texte original.

«Demain dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne.

Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.»

L'autre aspect qui confère aux textes de Mabanckou un caractère hétérogène réside dans le mélange des genres littéraires et des genres que l'on peut qualifier de peu littéraire.

## 6. L'hétérogénéité générique

Dans les textes de Mabanckou, on note une intégration de matériaux hétérogènes. Pour parler comme Ginette Michaud (1976: 71) on dira que l'on note dans les textes du romancier Congolais l'insertion de la «triviallittérature», qui se matérialise par l'insertion au sein du roman de tous les genres et sous-genres littéraires, ainsi que par des éléments que l'on peut qualifier de peu romanesques (dessins, peintures, bandes dessinés, films, documentaires, magazines, médias).

Aussi les textes de Mabanckou donnent-ils à observer un mélange de genres où prières, fables, contes, extraits de magazines nationaux et internationaux, poèmes, voix radiophoniques se mêlent. On peut ainsi rencontrer dans *Verre Casse* des extraits

magazines comme *Paris Match*, *VSD*, *Le Figaro*, *Les Echos*, des bandes dessinées comme *Lucky Luke*, et une radio locale Radio Trottoir FM. Toujours dans *Verre Cassé*, on note des allusions aux *Fables* de La Fontaine, des extraits du poème «La mort du loup» d'Alfred de Vigny. Voici du reste ce qu'on peut lire à la page 76 de *Verre Cassé*:

(33) et notre patron aime beaucoup «La mort du Loup» d'Alfred de Vigny, il récite sans cesse ce poème, [...], et il faut écouter. L'escargot entêté quand il murmure «*gémir, pleurer, prier est également lâche, Fais énergiquement ta longue et lourde tâche dans la voie où le Sort a voulu t'appeler, puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler* (VC: 76).

Dans *Bleu Blanc rouge*, nous trouvons un cas illustratif de l'hétérogène des formes où l'écriture prosaïque du roman cède le pas à l'écriture en vers caractéristique du genre poétique. C'est alors l'occasion pour l'auteur d'intégrer un extrait de l'avertissement qui ouvre *Les Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. Voici l'extrait:

(34) *La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,*  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps  
Et nous alimentons nos aimables remords  
*Comme les mendiants nourrissent leur vermine* (BBR: 79).

Dans *Mémoire de porc-épic*, l'auteur mélange de façon harmonieuse narration, contes, fables et mythes, qui modifient profondément la structure du texte. Il en va ainsi des occurrences ci-après:

(35) *Il avait évoqué une Fable qu'il nous contait avec délectation, une Fable qui nous poussait à la réflexion, Le Rat de ville et le Rat des champs, je me dis qu'il leur avait raconté qu'un jour le Rat de ville avait invité le Rat des champs [...]* (MPE: 64-64).

(36) *Il avait évoqué la Fable préférée de mes compères, l'Hirondelle et les Petits Oiseaux, il paraît qu'il existait autrefois une Hirondelle qui avait beaucoup voyagé, beaucoup vu, beaucoup appris [...]* (MPE: 65-66).

Des exemples de ce genre sont nombreux dans les textes du romancier Congolais et leur confèrent un caractère transgénérique qui, à en croire Werewere Liking (1985: 18), est une des caractéristiques essentielles de l'esthétique littéraire africaine. Elle affirme à ce sujet:

«l'esthétique littéraire négro-africaine est d'ailleurs caractérisée, entre autres, par le mélange des genres. Et ce n'est qu'en mélangeant différents genres qu'il me semble possible d'atteindre différents niveaux de langues, différentes qualités d'émotions, et d'apporter différents plans de conscience d'où l'on peut tout exprimer.»

Au demeurant, le mélange des genres et la trivialité-rature, c'est-à-dire l'intrusion d'éléments peu romanesques, confèrent de manière indéniable aux textes de Mabanckou un caractère hétérogène et hétéromorphe. Pour ce qui est de l'hétéroglossie, elle ne devient que la conséquence du souci d'intégrer et de faire entendre les voix du peuple. Lequel peuple baigne dans un multilinguisme et une pluriculturalité riche et foisonnante.

### Bibliographie

- ADAM, Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, 2<sup>e</sup> édition, Armand Colin, Paris, 2008.
- BARTHES, Roland et NADEAU, *Sur la littérature*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1980.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, coll. «Points Essais», Seuil, Paris, 1998.
- CHANADY, Amaryll, «Entre la quête et la métalittérature – Aquin et Cortazar Comme représentants du postmoderne excentrique», in *Voix et images*, n° 34, Université du Québec, Montréal, 1956.
- COULIBALY, Adama, «Mobilité des objets culturels, intertextualité et post-modernisme littéraire dans le roman africain francophone», in *En-quête: Intertextualité et transculturalité*, n°17, 2007.
- DABLA SEWANOU, J. J., *Les nouvelles écritures africaines*, L'Harmattan, Paris, 1986.
- FERGUSON, Charles, «Diglossia», in *World*, vol. XV, n° 2, 1979.
- GOLDENSTEIN, Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Deboeck-Duculot, Bruxelles, 1986.

- LIKING, Werewere, «A la rencontre de Werewere Liking», propos recueillis par Bernard Magnier, in *Notre Librairie, Cinq ans de literatures africaines 1979-1984*, n° 79, avril-juin 1985, pp.17-20.
- LYOTARD, François, «Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme?», in *Critique*, no. 419, 1982.
- MABANCKOU, Alain, *Bleu-blanc-rouge*, Présence africaine, Paris, 1998.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic [2006]*, coll. «Points», Seuil, Paris, 2007.
- MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, coll. «Points», Seuil, Paris, 2006.
- MATESO, Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Karthala et ACCT, Paris, 1986.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène moderne de l'auteur*, Slatkine Erudition, Genève, 2007.
- N'GAL, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Harmattan, Paris, 1994.
- NGALASSO, M. M., «De Les soleils des indépendances à En attendant le vote des bêtes sauvages: quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma?», in *Littératures francophones; langues et styles*, Centre d'études francophones, Harmattan, Paris, 2003, pp.13-47.

# La culture africaine au travers de l'énoncé. Une lecture ethnostylistique de *Mémoires de Porc-épic* de Alain Mabanckou

---

Edith Cécile Emilie NGO NLEND  
Université de Yaoundé I, Cameroun

**Abstract:** This article analyzes the discourse of literary Alain Mabanckou. The point here is to show how the Congolese writer succeeds through his pen to combine language, culture and ideology to reflect the worldview, the universe of belief of a society, particularly the African Congo. To carry out such a study he explores and exploits the linguistic material that is available.

**Keywords:** linguistics, discourse, culture, language, ideology.

## Introduction

Selon Maingeneau (1986: 01) tout énoncé avant d'être ce fragment de langue naturelle que le linguiste s'efforce d'analyser, est le produit d'un événement unique, son énonciation qui suppose l'énonciateur, un destinataire, un moment et un lieu particuliers. Cet ensemble d'éléments définit la situation d'énonciation. C'est dans cet ordre d'idée que Benveniste (1966) repris par Maingeneau (1986: 01) définit l'énonciation comme la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation. C'est au regard de ce qui précède que nous avons jugé

opportun d'analyser l'écriture romanesque de Mabanckou qui s'approprie la langue française afin de rendre compte de la vision du monde africain mais surtout congolais. Dans notre tentative de dévoiler la plume de ce dernier via l'œuvre évoquée nous allons convoquer l'ethnostylistique de Gervais Mendo Ze où il est question de lire un texte littéraire à partir des marques spécifiques d'un certain espace géographique.

Dans cet article il est question d'analyser le discours littéraire de Alain Mabanckou. Il s'agira ici de montrer comment cet écrivain congolais réussit par le biais de sa plume à allier langue, culture et idéologie pour rendre compte de la vision du monde, de l'univers des croyances de la société africaine en général et la congolaise particulièrement. Pour mener à bien une telle étude, le chercheur doit explorer et exploiter le matériel linguistique qui est à sa disposition. Comme Jean-Marie Adiaffi (1983) soulignait déjà: *«lorsque on opère un déplacement de langage, de langue, de signes, on déplace du même coup le système qui justifiait leur cohérence, leur logique interne. Alors seulement on peut aboutir à une nouvelle cohérence, de nouveaux symboles, de nouveaux mythes pour une nouvelle vision du monde non seulement nationale mais universelle.»* Il est donc question ici d'une manifestation de l'endonorme, du régionalisme linguistique. C'est galvanisée de cette spécificité du discours de Alain Mabanckou que nous avons convoqué l'ethnostylistique pour appréhender cette écriture singulière. Analyser donc les différentes parties constitutives du discours de Manbanckou revient à dégager les matériaux linguistiques qui façonnent cette production littéraire, à savoir l'ethnolexicostylistique (créations, particularités lexicales...), l'ethnosyntacticostylistique (structure phrastique et environs), l'ethnologicostylistique (restriction de sens, glissement de sens, sens figuré, resémantisation, désémantisation...), l'ethnophonostylistique (métaplasmes, hypocoristiques, intonation...), l'ethnostylistique de l'emprunt (xénismes, anthroponymes, toponymes, hydronymes, ethnonymes...), l'ethnostylistique de la parémie (proverbes, maximes, dictons...).

En somme, il sera question ici d'étudier le rapport qui lie l'homme à la langue, à son habitat, c'est-à-dire résoudre l'équation signifiant, signifié, contexte, visée pragmatique. En d'autres termes, nous nous focaliserons ici aux apports de la francophonie différentielle dans l'expression d'une socioculture particulière.

## 1. L'emprunt

Pour Dubois et Alii (2001: 177) «*il y a emprunt quand un parler A utilise et finit par intégrer une unité ou un extrait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue source) et que A ne possédait pas; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes qualifiés d'emprunt*».

C'est pourquoi la langue dont fait usage l'écrivain africain francophone dans ses œuvres est souvent culturellement marquée. Jean Claude Blachère (1993) parle de "négrification" de la langue française par les écrivains africains. Cette négrification linguistique, cette appropriation linguistique évoquée par Blachère se manifeste dans *Mémoires de porc-épic* à travers un certain nombre de mots migrants que sont les patronymes, les toponymes, les hydronymes, les ethnonymes, les orthonymes etc. Les emprunts évoqués ici dans l'œuvre de A. Mabanckou servent à désigner les noms de personnes, de lieux, de choses et autres qui ont une certaine signification et témoignent d'un certain nombre de réalités africaines surtout congolaise. Les énoncés ci-après illustrent cet état de choses, et seront rendus en groupe pour une visibilité plus large des mots voyageurs ciblés.

### 1.1. Les Anthroponymes

1 – J'ai moi-même été pendant longtemps le double de l'homme qu'on appelait *Kibandi* et... (MPE<sup>1</sup>: P.12)

2 – Encore faut-il parvenir à lui faire avaler le breuvage initiatique appelé *Mayam-Vumbi*. (MPE: P. 17)

---

<sup>1</sup> Le sigle "MPE" renverra à chaque fois au titre de l'œuvre (*Mémoires de porc-épic*) dans l'ensemble du corpus d'étude.

3 – Qu'en était-il de *Mabiala* le facteur qu'il soupçonnait de tourner autour de Mama Kibandi... (MPE: P.50)

4- Qui est donc ce type qu'on appelle *Nkouyou Matété* et que je ne cesse de voir dans ma méditation hein... (MPE: P.100)

5- Cette putain de maladie n'aura pas ma peau ah non, je suis une sainte mes ancêtres me protègent, je prononce tous les jours et toutes les nuits leur nom, je pense à *Kong-Dia-Mama*, à *Moukila Massengo*, à *Kengué-Moukila*, à *Mam, Soko*, à *Nkam-biya Mpungu*, à *Tata Nzambi*... (MPE: P.124)

6- Le petit nom que m'avait attribué mon maître, il m'appelait *Ngoumba* et dans la langue d'ici cela veut dire Porc-épic... (MPE: P.213)

## 1.2. Les Toponymes

7 – J'apparaisais devant lui à l'heure où les hommes et les femmes de *Sékepembé* allaient aux champs. (MPE: P.14)

8 – Voilà comment, mon cher Baobab, j'ai quitté le monde animal afin de me mettre au service du petit Kibandi qui venait d'être initié à *Mossaka*; ce petit que j'allais suivre bien plus tard à Sékepembé. (MPE: P.76)

9 – Mon cher Baobab, les habitants de *Lekana* étaient accoutumés aux va et vient des gens qui s'orientaient vers la colline afin de consulter *Tembe-Essouka*. (MPE: P.96)

10 – Il est membre d'une association de nuit dans son village *Siaki*, et chaque année un des membres donne en sacrifice à la communauté des initiés un être qui lui est cher... (MPE: P.101)

11 – Il ne se rendait plus chez les prostitués de *Kinkosso*... (MPE: P.125)

12 – Je devais m'attaquer cette fois-ci à la famille *Moundjoula* un couple arrivé à Sékepembé depuis peu... (MPE: P.186)

## 1.3. Les Hydronymes

13 – Elle était née au bord de la rivière la plus dangereuse du pays, la *Loukoula* (MPE: P.92)



14 – C'est au cours de la saison sèche que ce malheur advint à Mossaka, les eaux du *Niari* arrivaient à peine aux chevilles des baigneurs, on retrouva au coucher du soleil le corps sans vie de *Niangui Boussina* sur la rue droite... (MPE: P.54)

15 – Le jour de marché des villages voisins comme *Louboulou*, *Kimandou*, *Kinkosso*, *Batatébé* la mère et le fils allaient y proposer leur marchandise... (MPE: P.117)

En définitive, les noms de lieux, de personnes et des cours d'eaux fournissent un matériau intéressant dans le discours de Mabanckou. Le locuteur s'inspire de tous les éléments environnementaux (biotope) pour que les mots coïncident avec l'univers de croyance locale et la vision du monde en cours au Congo. L'usage de ces différents emprunts ne cesse de rappeler que nous sommes en plein contexte africain d'où leur charge sémantique traduite ici, comment le disait Ahmadou Kourouma.

A côté des différentes typologies de l'emprunt qui émaillent la plume de A. Mabanckou dans *Mémoires de porc-épic*, l'auteur a encore recours aux langues locales pour rendre compte de la structure phrastique qui caractérise son roman. C'est ainsi qu'il exploite simultanément l'alternance codique, les calques syntaxiques, les créations lexicales... pour marquer l'énoncé français.

## **2. Le marquage africain de la phrase française**

### **2.1. Les Calques**

Le calque est un phénomène linguistique qui consiste à la déportation des unités d'une langue au sein d'une autre pour exprimer une certaine vision du monde. Pour Antoine Lipou (2001: 127) «*Les calques syntaxiques se manifestent par l'importation des structures des langues africaines en français dans une opération de traduction qui colle au texte du départ*».

Dubois et Alii quant à eux disent que «*il y'a calque linguistique quand, pour dénommer une notion ou un objet nouveaux, une langue A (le français par exemple) traduit un mot simple ou composé, appartenant à une langue B (allemand ou anglais par exemple) en un mot simple existant déjà dans la langue ou en un terme formé de mots existant aussi dans la*

*langue.*» Il diffère de l'emprunt en ce sens qu'il ne peut pas intégrer un système linguistique d'accueil, il ne peut que fonctionner comme un outil d'expression culturelle.

Fort de ce qui précède, il convient de signaler que *Mémoires de porc-épic* de A. Mabanckou regorge de multiples calques syntactiques (traductionnels, sémantiques, stylistiques). Cet état de choses se décline dans notre corpus d'étude à travers les illustrations qui suivent:

15 – Et moi je me retrouvais au milieu de ces deux êtres, non pas en spectateur puisque sans moi, *l'autre lui-même de mon maître* (c'est-à-dire le double de Kibandi) aurait succombé faute d'assouvir sa glotonnerie. (MPE: P.17)

16 – Je ne me rappelle d'ailleurs plus le nombre de champs de tubercules que j'ai hantés au grand malheur des paysans de Sékepembé qui accusaient à tort *un monstre mi-homme mi animal* (c'est-à-dire totem) et dont l'estomac était aussi profond que le puits de leur ignorance. (MPE: P.20)

17 – Papa Kibandi réfuta l'accusation, je ne l'ai pas *mangée*, (c'est-à-dire tuer) comment pourrais-je manger ma propre nièce... (MPE: P94)

18 – Je veux que vous fassiez quelque chose contre mon mari, je veux que vous lui *lanciez un sort*... (c'est-à-dire en-voûter) (MPE: P .101)

19 – Je sais que le vieil homme est mort avec la certitude que son apprenti *avait quelque chose*. (c'est-à-dire posséder quelque chose de mystique) (MPE: P.113)

20 – On racontait qu'elle était la plus belle fille de Sékepembé; quatre prétendants avaient *déposé leur candidature* (c'est-à-dire demander la main d'une femme) de mariage auprès du père... (MPE: P.135)

21 – Pour qu'un autre être humain en *mange* un autre, il faut des raisons concrètes. Nous n'avons en aucun cas *mangé* quelqu'un juste pour le plaisir de *manger*. (c'est-à-dire trucider/ tuer/ assassiner) (MPE: P.138-9)

22 – Tu ne peux pas t'en aller comme ça dans l'autre monde sans te venger, nous irons jusqu'à lui pour qu'il *paye le mal* (c'est-à-dire réparer les torts fait à quelqu'un) qu'il t'a fait à toi et à ta famille. (MPE: P.141)

23 – Ils ne vont jamais droit au but, *ouvrent des parenthèses qu'ils oublient de refermer*. (c'est-à-dire digressions) (MPE: P.151)

24 – Vous n'avez pas assez *mangé* (c'est-à-dire tuer) de gens comme ça dans ce village (MPE: P.185)

25 – Nous avons mangé le vieux Mabelé parcequ'il *répandait des mensonges* (c'est-à-dire diffamer) au sujet de mon maître... (MPE: P.189)

26 – Jamais un être que nous avons mangé n'était revenu nous *demande des comptes*... (c'est-à-dire se venger) (MPE: P. 206)

27 – Tu ne pourras jamais mal me *livrer entre les mains de la mort*... (c'est à dire donner en pâture) (MPE: P.215)

28 – Je vois que tu *remues* (c'est- à- dire secouer) tes branches en signe d'incrédulité, tu ne crois pas qu'il me reste un quelconque pouvoir... (MPE: P.221)

Voilà *grosso modo*, les exemples qui attestent du phénomène de calque dans l'œuvre de A. Mabanckou. Il n'est pas que les calques qui sont les éléments indicateurs de l'identité culturelle dans cette prose romanesque, il y'a aussi l'alternance codique.

## 2.2. L'alternance codique

John Joseph Gumperz cité par Tonye (2003: 202) définit l'alternance codique comme «*la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents.*» L'alternance codique est donc l'usage conjugué de deux systèmes linguistiques divergents par un locuteur X ou Y dans l'expression de quelque chose; elle est généralement consciente.

Dans la prose de Mabanckou, l'alternance codique est surtout rendue par la juxtaposition du français et de la langue première du locuteur. C'est dire qu'on rencontrera ici des alternances

mixtes où le locuteur essaye toujours de domestiquer la langue française. A preuve examinons le listing ci-après:

29 – C'est sans doute ce jour là qu'elle comprit que Kibandi ne pouvait que posséder un double et que son père lui avait finalement fait boire le Mayam-Vumbi à Mossaka. (MPE: P121)

30 – Mon cher Baobab, les habitants de Lekana étaient accoutumés aux va et vient des gens qui s'orientaient vers la colline afin de consulter Tembe- Essouka. (MPE: P.96)

31 – Il ne se rendait plus chez les prostitués de Kinkosso... (MPE: P.125)

32 – C'est au cours de la saison sèche que ce malheur advint à Mossaka, les eaux du Niari arrivaient à peine aux chevilles des baigneurs, on retrouva au coucher du soleil le corps sans vie de Niangui Boussina sur la rue droite... (MPE: P.54)

Les différentes alternances codiques recensées ici permettent de cerner, de délimiter l'aire géographique de la langue considérée et incidemment celui qui l'utilise. Elles sont aussi le reflet de la possession plurielle des langues par les locuteurs mis en scène. L'on est donc en face d'une éclosion, d'un brassage linguistique et culturel.

Dire la culture africaine dans notre corpus peut aussi se faire par le truchement de l'hybridation rendue comme suit:

### 2.3. L'hybridation linguistique

Lafage et Boucher (2000: XXXII) disent de l'hybridation *«qu'elle est une néologie constituée à partir de bases lexicales provenant de langues différentes, de telle sorte que le mot ainsi constitué relève exclusivement du lexique local de la langue d'accueil»*. C'est dire qu'une lexie hybride est une création lexicale qui jumelle en son sein deux lexies appartenant à des systèmes linguistiques différents tributaires de plusieurs langues. La prose de A. Mabanckou regorge de telles particularités lexicales. Ces lexies hybrides ce sont formées soit par composition, soit par dérivation où les deux membres de la paire des mots ne peuvent fonctionner de façon autonome. Examinons donc les exemples ci-dessous pour l'illustration de ce phénomène:

33 – Les habitants de Sékepembé affirment que les fantômes... (MPE: P.16)

34 – J'allais tout au plus susciter la curiosité des chiens Batéké... (MPE: P.33)

35 – J'ai reconnu la famille Moundjoula qui avait été à l'origine de la mort de mon maître, il y'avait leurs deux enfants les jumeaux Koty et Koté... (MPE: P.34)

36 – Le vieux rat était le double nuisible de papa Kibandi... (MPE: P.62)

37 – Tandis que le nourrisson Youla ricanait devant l'entrée, et j'ai vu Kibandi s'écrouler par terre comme un vieil arbre... (MPE: P.209)

38 – Le féticheur Tembé-Essouka te confondra devant ces quatre témoins... (MPE: P.94)

39 – La pauvre Mama Kibandi aura confectionné pendant douze ans des nattes... (MPE: P117)

40 – "Papa" Mationgo, et je sais que le vieil homme est mort avec la certitude que son apprenti avait quelque chose... (MPE: P113)

41 – Papa Louboto ne s'était pas pointé aux funérailles de sa mère... (MPE: P.137)

42 – Or le vieux Moudiongui devenait capricieux, il boudait pour un rien... (MPE: P.170)

43 – Après que Kibandi eut avalé une overdose de Mayan-Vumbi cette fois-ci sans le mélanger avec le mwengué. (MPE: P.177)

44 – Papa et Mama Moundjoula devêtent leur progéniture pour savoir qui des deux est venu au monde le premier... (MPE: P.195)

45 – Mon maître s'était rendu chez la famille Moundjoula... (MPE: P.200)

46 – A très bientôt Tonton Kibandi, on passera te voir Vendredi... (MPE: P.203)

47 – Les jumeaux Koty et Koté ceux-ci avaient capturé l'autre lui-même de Kibandi... (MPE: P.207)

Après avoir jeté un regard sur l'hybridation qui affecte la plume de Mabankou, il convient de nous pencher sur les phénomènes sémantiques qui émaillent et animent la prose de ce dernier dans *Mémoires de porc-épic*. Il en ressort de ces occurrences que pour les comprendre il faut impérativement maîtriser les deux codes linguistiques en vigueur à savoir: le français et le lingala, car si le lexème *chien* est facilement compris de tout locuteur francophone, tel n'est pas le cas des chiens *Batéké* qui nécessite la connaissance des deux langues en présence. Ceci se traduit également dans les autres occurrences qui n'ont de raison d'être qu'en fonction de la sémantique de la phrase.

### 3. L'ethnologicostylistique

#### 3.1. Résémantisation / Désémantisation / Figures

Il est question dans cette partie de démontrer comment certaines lexies acquièrent d'autres sens dans *Mémoires de porc-épic*. On assiste donc à une spécialisation du sens des lexies ciblées, à un remaniement du sens des lexies en vigueur, à une juxtaposition, à une supplantation, à un cumul de sens. On parlera alors de figuration, de restriction, d'extension, de glissement de sens. En voici donc un bref aperçu de ces phénomènes:

48 – Il y'aurait donc aucune trace visible pour ceux qui ne seraient pas **dotés de quatre yeux...** ? Litote/Métonymie (MPE: P.139)

49 – Ne m'appelle plus ta sœur, je ne suis pas la sœur d'un **mangeur**. ? Extension de sens (MPE: P.94)

50 – Il y'avait ainsi deux papas Kibandi dans la maison, les deux se ressemblaient **comme** deux gouttes d'eau. ? Comparaison (MPE: P.79)

51 – Kibandi **avait mangé** jusqu'à ce jour plus de quatre vingt dix neuf personnes. ? Glissement de sens (MPE: P.105)

52 – **Mon cher Baobab**, papa Kibandi a accepté de se plier à cette épreuve... ? Personnification (MPE: P.98)

53 – Mon intrusion dans le monde des **cousins germains du singe**... ? Périphrase (MPE: P.68)

54 – C'est à vous je vous fais passer en dernier parce que c'est vous le prétendu **mangeur**... ? Glissement de sens (MPE: P. 100)

55 – Dis nous qui t'a **mangé**... ? Glissement de sens (MPE: P.151)

56 – S'il y a un **autre Baobab** dans les parages j'aimerais tant remonter ta **généalogie**... ? Personnification (MPE: P. 151)

57 – Vous n'avez pas assez **mangé** de gens comme ça dans ce village... ? Extension de sens (MPE: P.185)

58 – Nous avons commencé à **manger** les gens pour un oui ou pour un non...? Extension de sens (MPE: P.190)

59 – Les missions que **j'accomplissais** alors relevaient de ma longue période d'apprentissage... ? Personnification (MPE: P.191)

60 – Mon maître **était possédé** par la soif du Mayam-Vumbi... ? Extension de sens (MPE: P.193)

61 – Jamais un être que nous avons **mangé** n'était revenu nous demander des comptes... ? Extension de sens (MPE: P.206)

62 – Je vis Kibandî **s'écrouler par terre comme** un vieil arbre abattu d'un seul coup... ? Comparaison (MPE: P.209)

63 – **Mon cher Baobab**, si tu pouvais **parler** comme moi je me **sentirais** bien moins seul... ? Personnification (MPE: P.214)

64 – Parce que la fréquentation des hommes a créé en moi le **sentiment** de la **nostalgie**, un **sentiment** que je qualifierais de mal du mal de territoire, eux parleraient de mal de pays... ? Personnification (MPE: P.219)

65 – Je voudrais être le **Mathusalem** de l'espèce animale... ? Métaphore + personnification (MPE: P.221)

A la lumière du listing qui précède, il transparait que par le biais de sa plume Mabanckou donne aux mots un certain pouvoir. Il construit et déconstruit tantôt le sens de ces derniers bref, ils les désémanent, resémanent, remanient. Ceci se manifeste à travers les figures de style comme la personnification où il fait parler tantôt un animal tantôt une essence (Baobab), par les glissements/extension/restriction de sens où les lexies acquièrent des signifi-

cations additionnelles. On assiste dès lors à un cumul de sens; tel est le cas du verbe "manger" et ses dérivés, utilisé plusieurs fois dans la prose de Mabanckou, qui renvoie à tuer, ôter la vie, assassiner quelqu'un, faire un sacrifice humain. Les péripéties relatées par le "porc-épic" (le double nuisible de son maître "Kibandi") font également apparaître les pratiques occultes en vigueur dans cette aire géographique où un homme et son totem (le porc-épic) fauchent la vie des gens au gré de leurs humeurs. On est donc en présence de sorcellerie, de dédoublement, de métamorphose, de téléportation, de magie, bref de pratiques mystiques et secrètes rendues dans ce roman par le biais de l'endonorme. C'est dire que les jeux sémantiques concourent aussi à dire la culture africaine.

A côté des lexies ayant subi des modifications sémantiques dans *Mémoires de porc-épic* nous pouvons évoquer celles qui sont dévolues aux déportations sémantique et configurationnelle à savoir: les néologismes.

### 3.2. Les néologismes

Selon Dubois et Alii (200: 322) *le néologisme est une unité lexicale (nouveau signifiant ou nouveau rapport signifiant / signifié) fonctionnant dans un modèle de communication déterminée, et qui n'était pas réalisé antérieurement. Cette nouveauté correspond en général à un sentiment spécifique chez les locuteurs.* A travers cette citation il convient de noter que le néologisme est une création lexicale qui est axée sur l'intention visée par le locuteur qui soumet les mots à sa vision du monde. On assiste alors à des transcatégorisations, translations sémantiques et configurationnelles.

De tels phénomènes sont légion dans la structure de *Mémoires de porc-épic*.

Ils seront rangés ici selon qu'ils sont des néologies de forme (composition, dérivation...) et des néologies de sens, d'où:

66 – J'appartiens plus tôt au groupe des *doubles nuisibles...* (substantivation des adjectifs) (MPE: P.16)



67 – Il devait cependant être protégé par un double pacifique... (substantivation des adjectifs) (MPE: P.24)

68 – Je m'accoutumais à ce jeu de cache-cache avec L'autre lui-même de mon jeune maître... (substantivation des adjectifs indéfinis et pronom réfléchi) (MPE: P.84)

69 – Il est membre d'une association de nuit dans son village... (MPE: P.101)

70 – L'autre lui-même de mon maître m'avait hanté tout l'après-midi... (double périphrase) (MPE: P.133)

71 – J'avais surpris le tireur de vin de palme mélanger du sucre... (MPE: P.173)

72 – Kibandi eut avalé une overdose de Mayam-Vumbi... (MPE: P.181)

73 – Ce bébé Youla m'empêchait de songer à autre chose... (MPE: P.181)

74 – Il s'est dit qu'il devait coûte que coûte rencontrer les parents de ces petits êtres... (MPE: P.199)

75 – Je voudrais être le Mathusalem de l'espèce animale... (métaphore) (MPE: P.221)

76 – Alors que commençaient à tomber les ténèbres, Mama Kibandi et mon maître enroulèrent le cadavre de... (métonymie) (MPE: P.108)

77 – On entreprit de creuser la terre avec la virtuosité des déterreurs, ces voleurs de suaires... (périphrase) (MPE: P.81)

Voilà résumé ici les différents néologismes qui parsèment l'univers romanesque de A. Mabanckou dans *Mémoires de porc-épic*; des néologismes qui sont généralement des néologies composées. On assiste ainsi à un phénomène de conversion sémantique, grammaticale où des noms deviennent des adjectifs et des adjectifs deviennent des noms. Où chaque lexie adopte un sens nouveau, une signification précise. Ces substantivation, adjectivation usitées par l'auteur ici relève toujours du désir qu'il a d'expliquer, de traduire, de faire parler, connaître la culture africaine via une manipulation des statuts et significations des mots. Il légitime ainsi ce que décriait Makouta Mboutou (1973): *«Il ne faut pas que les négro-africains subissent simplement une langue*

*qui leur est totalement étrangère, il faut qu'il ne soit plus simplement de simples ou de mauvais consommateurs de la langue française, mais qu'ils la récréent pour la rendre accessible à leur mode de vie, à leur manière de penser».*

Après avoir étudié les lexies ayant subi des remaniements sémantiques et formels, il nous semble judicieux d'analyser un autre élément témoignage du critère culturel dans la prose de Mabanckou à savoir: les parémies perçues comme les indices révélateurs de l'oralité.

#### **4. Les parémies**

Les parémies renvoient au grand ensemble qui réunit en son sein les proverbes, les maximes, les dictons, les fables, les contes etc. Ces dernières sont un autre trait omniprésent dans l'écriture romanesque des écrivains africains. Elles sont souvent usitées dans la stratégie narrative via les usages polyphoniques du récit où l'on met en scène plusieurs personnages qui gèrent ces outils de l'oralité africaine. Très souvent ce sont des humains mais dans *Mémoires de porc-épic* c'est un porc-épic qui prend en charge la parole et la possession de cette dernière. Ce phénomène est donc distribué dans *Mémoires de porc-épic* comme suit:

78 – La douceur du miel ne consolera jamais de la piqûre d'abeille. (MPE: P.13)

79 – L'intelligence est une graine qu'il faut arroser afin de voir s'épanouir un jour un arbre fruitier bien enraciné. (MPE: P.26)

80 – Quand on coupe les oreilles le cou devrait s'inquiéter. (MPE: P.29)

81 – À force d'espérer une condition meilleure, le crapaud s'est retrouvé sans queue pour l'éternité... (MPE: P.39)

82 – Le poisson qui parade dans l'affluent ignore qu'il finira tôt ou tard comme poisson salé vendu au marché... (MPE: P.54)

83 – Les petits du tigre ne naissent pas sans leurs griffes... (MPE: P.70)

84 – L'orgueil ne donnera jamais de logis à un vagabond... le logis du vagabond c'est sa dignité... (MPE: P.74)

85 – Un lâche vivant vaut mieux qu'un héros mort... (MPE: P.187)

86 – On ne mange pas lorsque le cœur bat très vite. (MPE: P.215)

L'usage des parémies ici est révélateur de la culture du locuteur et de sa façon de rendre sa pensée; ces dernières véhiculent une vision du monde, celle du contexte bio- socio-culturel dans lequel est situé la scène du récit, ici la société congolaise. Ce faisant A. Mabanckou entend transmettre sa pensée par le biais de l'outil linguistique mais surtout divulguer des valeurs philosophiques, spirituelles, morales à dimension planétaire où tout homme se reconnaît quelque soit sa culture, sa socioculture.

Les parémies seront emboîtées dans notre corpus par un autre aspect de la culture africaine.

## 5. Les operateurs de l'oralité

Il s'agit de toutes les personnes qui dans *Mémoires de porc-épic* s'approprient la parole pour matérialiser la culture africaine via certains agissements. On assiste ainsi dans notre corpus à une consécration du règne animal comme chez la Fontaine où le narrateur met en scène un porc-épic qui fait et défait la structure narrative. A côté de ce dernier il est des personnages qui sont implicitement interpellés pour parler de la tradition africaine (les us et les coutumes) en vigueur dans cette Afrique de mystères (féticheur, vieillard...) et même les végétaux (Baobab). Pour mieux cerner la présence des tenants de l'oralité dans la production littéraire de A. Mabanckou, observons les exemples rendus sous forme d'embrayeurs ici:

87 – Pour eux je ne suis qu'un porc-épic, et puisqu'ils ne se fient qu'à ce qu'ils voient, ils déduiraient que je n'ai rien de particulier que j'appartiens au rang des mammifères munis de longs piquants... (MPE: P11)

88 – «Je vis encore je ne suis pas mort, nom d'un porc-épic» me suis-je dit. Il fallait à tout prix que je décampe de ces lieux, et c'est ce que j'ai aussitôt fait... (MPE: P.37)

89 – Voila comment, mon cher Baobab, j'ai quitté le monde animal pour afin me mettre au service du petit Kibandi... (MPE: P.76)

90 – C'est aussi moi, je peux être à la fois moi-même et l'autre moi-même qui est couché, tu le comprendras bientôt... (MPE: P.80)

91 – Tu vas poursuivre ce que j'ai moi-même reçu de mon père et ce que mon père a reçu de son père... (MPE: P.83)

92 – Le féticheur dit les quatre témoins et l'homme injustement accusé vont sortir de cette case et attendre dehors, je vais vous révéler à vous madame qui a mangé votre fille... (MPE: P.100)

93 – Je suis à vous, je suis ici pour vous délivrer de ce malheur car cet homme est l'homme le plus dangereux de la région, il ne mangera pas la centième personne... (MPE: P.105)

94 – Le chef du village essaya de le retenir restez dormir ici, vénérable Tembé-Essouka il fait nuit, nous tenons à votre sagesse... (MPE: P.106)

95 – Mon cher Baobab pour qu'un être humain en mange un autre il faut des raisons concrètes... (MPE: P.138)

96 – Un féticheur désigné par le chef du village se saisit d'un bout de bois frappe trois coups sur la bière et demande au cadavre dis nous qui t'as mangé, montre- nous dans quelle case... (MPE: P.141)

97 – Ma Mpori s'était mise debout, cette vieille loque débordait maintenant d'énergie, «dis moi toi-même qui est ton maître, vous n'avez pas assez mangé de gens comme ça dans ce village, hein, le nourrisson Youla, c'est aussi vous hein»... (MPE: P.185)

98 – Combien de temps devrais-je maintenant vivre, hein je n'en sais rien, mon cher Baobab «A chaque jour suffit sa peine» aurait dit notre vieux gouverneur... (MPE: P.217)

99 – C'est pour te dire que je ne suis pas encore un porc-épic fini. Je voudrais être le Mathusalem de l'espèce animale... (MPE: P.221)

L'énonciation de ces différents personnages (porc-épic, féticheur, chef du village...) rend compte de la présence de plusieurs discours dans un seul c'est-à-dire des discours polyphoniques qui comme le souligne Chevrier (1999: 110): «[*évacuent*]» *le narrateur omniscient du roman classique, au profit d'une multitude de narrateurs seconds qui disent la complexité contradictoire de leur environnement*». On est donc en face d'une Afrique qui fait parler tout le monde même les animaux pour dire sa culture plurielle.

Après avoir porté notre attention sur les opérateurs de l'oralité tournons-nous maintenant vers les processus phonétiques, phonologiques, rythmiques etc.

## 6. L'ethnologicostylistique: la supra-segmentale

Edmond Biloa (2007: 249) a démontré que «*La littérature africaine s'inscrit dans un contexte caractérisé par une très forte diversité linguistique. Cette diversité linguistique est le fait de l'existence d'une mosaïque de cultures dont chacune entend organiser l'expérience humaine de manière spécifique.*» C'est dans cette optique qu'on peut affirmer que dans la prose de A. Mabanckou (*Mémoires de porc-épic*) il est un certain nombre de traits phonétiques et phonologiques; ces phénomènes articulatoires, phoniques, rythmiques, prosodiques, intonationnels, sont attestés par l'existence des interjections, des constructions phrastiques hâchées, tronquées entre autres. Voici quelques exemples tirés des *Mémoires de porc-épic* qui illustrent ces phénomènes:

100 – Tu n'as rien vu, je suis moi, et celui qui est couché à côté de ta mère, eh bien, c'est aussi moi... (MPE: P.80)

101 – Tu l'as vu ton autre toi-même, hein, est ce que tu l'as vu hein... (MPE: P.83)

102 – Qu'en était-il de Mabilia le facteur qu'il soupçonnait de tourner autour de Mama Kibandi hein... (MPE: P.90)

103 – Je ne l'ai pas mangé comment pourrais-je manger ma propre nièce hein... (MPE: P.94)

104 – Vous voulez dire que c'est lui qui eh, enfin, c'est quand même mon mari...

(MPE: P.101)

105 – Eh bien, nous l'avions quand même mangé comme tu l'apprendras... (MPE: P.146)

106 – Qui t'a envoyé ici, c'est ce charpentier de kibandi, n'est ce pas, hein, c'est bien lui "hein" me criait-elle... (MPE: P.184)

107 – Hein, tu veux à tout prix en avoir la preuve ici et maintenant, eh bien allons y, laisse moi me remettre sur mes pattes, laisse moi me recroqueviller, laisse moi me concentrer, et paf et paf, et paf encore, nom d'un porc-épic as-tu vu comment je viens de projeter trois de mes piquants, hein, en plus... (MPE: P.221)

108 – Est-ce que je te dois même l'argent, moi, hein, tu te trompes de personnes... (MPE: P.177)

Au regard de ce qui précède on peut dire que les pratiques scripturales exploitées ici témoignent de la réalité socioculturelle du terroir du locuteur qui colore, maquille l'énoncé par des traits intonationnels, des tons propres aux langues africaines. Ces intonèmes dans "Mémoires de porc-épic" vont marquer les actes de langage de leur sceau en révélant incidemment la représentation phonique des énoncés (interjections, onomatopées), mais surtout les régiolectes en vigueur dans cet environnement bio-socio-culturel naturel (niche écologique).

### **Conclusions**

Concrètement, nous avons pu constater que les productions littéraires des écrivains négro-africains sont marquées par un certain nombre de faits qui les singularisent. Pour dégager ces différents traits nous avons convoqué l'ethnostylistique de G. Men-doze (2004: 19-20) qui *«apparaît par conséquent comme une stylistique qui a pour objet la critique du style des textes littéraires, pour procédés les techniques d'analyse en sciences du langage, et pour finalité la prise en compte des conditions de production et réception des textes ainsi que l'étude des mots clés*

*particuliers d'expression des valeurs culturelles.*» C'est ainsi qu'on a pu ressortir les critères définitoires de cette littérature dans *Mémoires de porc-épic* qui par le canal de l'hétéroglossie rendue ici par l'exploitation plurielle des outils linguistiques tel que l'emprunt, les créations lexicales, les néologismes, les parémies, les calques etc. Chacun de ces éléments rend compte de la façon particulière qu'ont les auteurs africains de faire connaître leur identité culturelle. Il s'agit surtout ici de A. Mabanckou qui essaye dans sa prose d'allier langue-environnement bio-socio-culturel pour dire la culture africaine. Les empreintes de cette appropriation langagière chez A. Mabanckou se traduit par l'usage culturel des patronymes comme *papa Kibandi*, *Tembé Essouka*; des toponymes (*Mossaka*, *Lekana*, *Sékepembé*), des parémies (*la douceur du miel ne consolera jamais de la piqûre d'abeille*), des néologismes (*j'appartiens plus tôt au groupe des double nuisibles*), des désémantisations /résémantisations (je ne l'ai pas mangé comment pourrais-je manger ma propre nièce, hein...) Pour ne citer que ceux-là.

En somme, il était question ici pour nous de montrer comment les mots peuvent servir dans l'expression d'une culture, d'une vision du monde, d'un univers de croyance surtout celui d'une Afrique garant/tenant de l'oralité. C'est aussi une évidence que l'on doit désormais composer avec les normes endogènes pour atteindre le texte littéraire africain. On est donc entrain de vulgariser par la même occasion la cohabitation entre norme et endonorme dans une situation de contact de langues ou bilinguisme, plurilinguisme, diglossie, hétéroglossie se disputent la tribune.

### **Bibliographie**

- Adiaffi, Jean-Marie. (1983), *Le magazine littéraire*, n° 195.
- Bastardas-Boada, A. (2003), "Ecology and diversity: a comparative trip from *Biology to linguistics*", in Annette Boudreaux et alii, Colloque international sur l'écologie des langues, L'Harmattan, Paris, pp.33-43.
- Bilou, Edmond. (2003) «*Le français camerounais: qu'est ce que c'est? Essai de définition socio-historico linguistique*», in *Langues et Communications*, no. 03, vol. II, pp.123-137.

- Biloua, Edmond. (2004), «*La réception ethnostylistique du texte littéraire africain francophone: esquisse d'une grammaire*», in *Langues et Communication*, n° 04, vol. I, pp.1-33.
- Blachère, Jean-Claude, (1993), *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, L'Harmattan, Paris.
- Chévrier, Jacques (1999), *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Nathan Université, Paris.
- Dubois, Jean et alii (2001), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse-Bordas, Paris.
- Gumperz, J.J. (1989), *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, L'Harmattan, Paris.
- Lipou, Antoine (2001), «*Normes et pratiques scripturales africaines*», in *Diversité culturelle et linguistique: quelles normes pour le français?* Agence Universitaire de la Francophonie (AUF), IX-e Sommet de la francophonie, Beyrouth, 2001, pp.122-135.
- Mabanckou, Alain. (2006), *Mémoires de porc-épic*, Seuil, Paris.
- Maingueneau, Dominique. (1986), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris.
- Makouta Mboutou, J.-P. (1973) *Le français en Afrique noire*, Bordas, Paris.
- Mendoze, Gervais. (2004), «*Introduction à la problématique ethnostylistique*», in *Langues et Communication*, no. 04, vol. I, pp.15-35.
- Tonye, Alphonse-Joseph. (2003), «*La variation syntaxique du français dans «Assèze l'africaine et les honneurs perdus de Calixte Beyala*», in *Langues et Communication*, no. 03, vol. II, pp.195-205.