

11 | 2020

INTERFRANCOPHONIES

Revue des littératures et cultures d'expression française



Hybridité et diversité des langues en Afrique francophone.
Perspectives (socio)linguistiques et littéraires

Valentin Feussi et Cristina Schiavone (éds.)

L'hybridité linguistique : une poétique du désarroi social dans le roman africain francophone.

J. R. Nsangou

Abstract | Récurrente dans le roman africain francophone, la poétique de l'hybride n'est pas seulement un simple jeu esthétique ou un phénomène de mode comme le proclame une certaine critique. Elle est aussi un moyen qui permet à certains romanciers de représenter la fragmentation du corps social. Dans *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti et *La Folie et la Mort* de Ken Bugul, l'hybridité linguistique s'impose comme la forme d'expression privilégiée. Cependant, c'est la façon dont les auteurs s'en servent pour dire le désarroi des personnages et déconstruire l'impasse sociale qui donne force à ces romans.

Mots-clés : poétique de l'hybride – phénomène de mode - jeu esthétique - l'hybridité linguistique - l'impasse sociale.

Pour citer cet article : J. R. Nsangou, « L'hybridité linguistique : une poétique du désarroi social dans le roman africain francophone », dans *Interfrancophonies*, n° 11, Tome 1, « Hybridité et diversité des langues en Afrique francophone. Perspectives (socio)linguistiques et littéraires » (Valentin Feussi et Cristina Schiavone, éds.), 2020, version en ligne : <http://interfrancophonies.org>.

L'hybridité linguistique : une poétique du désarroi social dans le roman africain francophone

JONATHAN RUSSEL NSANGOU

INTRODUCTION

La question de l'hybridité n'est pas nouvelle dans le roman francophone subsaharien. Depuis quelques décennies, la critique analyse les contours de cette question. En témoigne la floraison d'articles, de monographies et de colloques qui lui sont consacrés¹. Si les travaux embrassent plusieurs thématiques, la plupart des critiques mettent l'accent sur la fonction esthétique de l'hybridité, laissant parfois penser à un phénomène de mode. Les formes hybrides (parfois fragmentaires) sont devenues un critère de validation du roman francophone. Il s'en développe toute une rhétorique, et chaque critique y va de son imagination. Depuis Séwanou Dabla et ses *Nouvelles écritures africaines*, il y a une sorte d'« enflure » lexicale sur la forme que prennent les œuvres africaines : « nouvelles normes narrationnelles [...], nouvelles poétiques de l'écriture [...], productions africaines modernes² », « l'esthétique postmoderne [...], l'obsession de

¹ On peut citer à titre d'exemples les monographies respectives de Bomaud Hoffmann (*Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone*, Stuttgart, Ibidem Press, 2014) et de Maurice Simo Djom (*L'hybridité dans le roman autobiographique francophone contemporain*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2017), le colloque international « Text/ures de l'objet livre : hybridation, transposition, transmédiation » à l'Université de Paris 8 (http://www.fabula.org/actualites/text-ures-de-l-objet-livre-hybridation-transposition-transmediation_68754.php), le colloque de littérature et de cinéma d'expression française, « L'Hybridité des genres », à l'Université de Caroline du Sud (http://www.fabula.org/actualites/hybrid-genres-l-hybridite-des-genres_69355.php).

² Damien Bédé, « L'écriture fragmentaire : jeux et enjeux dans l'Afrique en morceaux de Williams Sassine dans Damien Bédé Moussa Koulibaly (éd.), *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 17.

la fragmentation³ » sont quelques-unes des expressions consacrées par la critique. Cela dit, on ne saurait oublier que, prenant généralement forme dans un contexte postcolonial marqué par des tensions, des dislocations, des crises politiques et identitaires, le roman francophone est davantage le fruit d'une pression sociale que d'une recherche esthétique. Cet article aborde la question éternelle (mais toujours actuelle) de la fonction du roman francophone. Il cherche à analyser ce qui y apparaît comme véritables enjeux de l'esthétique hybride. En d'autres termes, il sera question de découvrir ce que cachent les formes hybrides des romans. Nous partirons du postulat que, loin d'être un simple jeu de forme, l'esthétique hybride permet aux romanciers francophones de déconstruire l'impasse et le désarroi du corps social. Il conviendra d'abord de montrer comment le concept d'hybridité s'est imposé comme une mode dans la critique francophone, avec comme point de départ la fin des années 1970 et la publication des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. Ensuite, il faudra reconsidérer les définitions de ce concept afin de circonscrire celle qui sera utilisée dans la présente étude. Ce travail préliminaire permettra d'analyser, en dernier ressort, quelques œuvres majeures du champ littéraire francophone à la lumière de la notion d'hybridité : dans *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, l'hybridité sera présentée comme une modalité énonciative qui va au-delà d'un simple artifice esthétique et qui permet à l'auteur de dire le désarroi des personnages. Dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti et *La Folie et la Mort* de Ken Bugul, la notion sera perçue comme un moyen pour déconstruire l'impasse des sociétés africaines postcoloniales.

1. D'UNE CRITIQUE À L'AUTRE : LE ROMAN AFRICAIN « À LA MODE » DE L'HYBRIDITÉ

Le roman africain francophone est dynamique. Il connaît sans cesse des renouvellements sur le plan du contenu et de la forme. Les écrivains dits de la première génération, à l'instar de Mongo Beti et Camara Laye, consacrent, dans les années 1950, l'âge d'or dudit roman à travers un classicisme châtié dont on retrouve les ingrédients dans des œuvres comme *L'enfant noir*⁴ ou *Ville cruelle*⁵. À la fin des années 1970, avec la parution *Des soleils des indépendances*, l'on découvre une nouvelle ère de ce roman. Kourouma y inscrit la matrice même de ce qui sera appelé plus tard par Séwanou Dabla les « nouvelles

³ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman africain francophone », dans *Tangence*, n° 75, été 2004, p. 83.

⁴ Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

⁵ Mongo Beti, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

écritures africaines⁶. À propos du style novateur de Kourouma, Thierno Monénembo constate : « Il nous a laissé une œuvre profonde et originale qui détermine l'évolution de la littérature africaine francophone depuis bientôt trente-cinq ans. [...] Son premier roman constitue en effet une œuvre refondatrice, un véritable point de repère pour les générations suivantes, en particulier pour Williams Sassine, Sony Labou Tansi et moi-même⁷. » L'une des « normes formelles » de ces « nouvelles écritures » qui font de Kourouma la « superstar⁸ » du champ littéraire africain est l'hybridité linguistique, à la base de ce que la critique francophone a appelé « la malinkisation du français ». Dans le sillage de Kourouma, des épigones comme Boubacar Boris Diop et Williams Sassine s'appuient sur d'autres formes d'hybridité : le premier pratique l'hybridité générique⁹, notamment dans *Le temps de tamango*¹⁰, *Les tambours de la mémoire*¹¹, *Les traces de la meute*¹² et *Le Cavalier et son ombre*¹³ ; chez le second, le mélange des niveaux¹⁴ de langue donne un intérêt particulier à son recueil de nouvelles *L'Afrique en morceaux*¹⁵. Qualifiés d'écrivains de la seconde génération, ces romanciers, et bien d'autres, réussissent à impulser le modèle hybride qui, au fil des générations, s'impose désormais comme une exigence formelle, devenant l'un des critères de validation des œuvres. Une certaine critique encense ces *nouvelles manières d'écrire* au détriment du modèle balzacien. Il ne fait plus bon d'écrire dans un style linéaire, dans une forme pure. Pour être consacré comme un écrivain de renom, il convient désormais de subvertir les règles communes de style et de composition. Analysant le cas de Kourouma, Christiane Ndiaye résume fort bien cette nouvelle orientation critique : « [...] l'on voit en effet se dessiner un nouvel intérêt pour la dimension esthétique de l'œuvre littéraire, alors que la critique s'était contentée jusque-là, généralement, de souscrire à l'idée que les romanciers africains s'inspiraient du roman français exemplifié par Balzac et Zola et que cette esthétique était parfaitement apte à exprimer le "vraiment

⁶ En référence à son ouvrage *Nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁷ Thierno Monénembo, « Mille cauris pour Kourouma ! », dans *Jeune Afrique* du 4 janvier 2004.

⁸ Voir Jean-Louis Joubert, « Kourouma superstar », dans *Le Français dans le monde*, n° 313 (2002), p. 83.

⁹ Lire à ce propos l'article de Suzanne Gehrmann, « Face à la meute. Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop », dans *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 145-159.

¹⁰ Boubacar Boris Diop, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

¹¹ Boubacar Boris Diop, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1987.

¹² Boubacar Boris Diop, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹³ Boubacar Boris Diop, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, L'Harmattan, 1997.

¹⁴ Lire à ce propos l'article de Damien Bédé, « L'écriture fragmentaire : jeux et enjeux dans l'Afrique en morceaux de Williams Sassine » dans Damien Bédé Moussa Koulibaly (éd.), dans *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 17

¹⁵ Williams Sassine, *L'Afrique en morceaux*, Solignac, le bruit des autres, 2014.

africain¹⁶ ». Isaac Bazié va plus loin lorsqu'il affirme que le langage de Kourouma est « un détour obligé¹⁷ » pour la critique.

En général, la critique tente de cerner chez cet auteur le phénomène d'hybridation linguistique opéré entre le français et les langues africaines, car ses romans sont parsemés d'africanismes, de néologismes et d'usages grammaticaux rares. Dans leur article¹⁸, Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba mettent un accent sur l'oralisation de la langue de Kourouma. Selon ces critiques, l'hybridité linguistique, qui fait l'originalité de Kourouma, participe d'une « esthétique nègre¹⁹ » : à travers des procédés d'emprunt comme « Allah Koubarou », des calques linguistiques comme « fatiguer la bouche », Ahmadou Kourouma ferait montre d'une « poétique de l'orientalisme », « d'une poétique de l'exotisme » et « d'une poétique du pittoresque africain²⁰ ». Si l'on s'arrête au cas précis de cet écrivain, on observe une certaine lecture « fétichiste » des romans africains francophones lorsque l'on prend en compte la question de l'hybridité. On a l'impression que la valeur de l'œuvre se limite à un simple jeu esthétique et que la poétique de l'hybride serait une fin en soi. Or, cette poétique revêt d'autres enjeux que nous qui seront analysées à la lumière d'un corpus de quatre romans de l'Afrique francophone subsaharienne²¹. Mais avant cela, il est important de cerner la notion d'hybridité pour lui donner le sens qui sera utilisé dans cet article.

2. QUID DE L'HYBRIDITÉ (LINGUISTIQUE)

Selon Laurent Gerbier, le genre « c'est ce qui se trouve défini par la génération continue des êtres possédant une même forme²² ». C'est dire qu'un roman est appelé tel parce qu'il possède des éléments formels communs avec d'autres romans. Un genre littéraire se distingue des autres par des lignes de démarcation. Lorsque celles-ci sont franchies, le processus de reconnaissance du genre se trouve

¹⁶ Christiane Ndiaye, « Kourouma, le mythe. La rhétorique des lieux communs du discours critique », dans Jean Ouédraogo (éd.), *L'imaginaire de Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, p. 21.

¹⁷ Isaac Bazié « Écritures de la violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques française et québécoise », dans *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 89.

¹⁸ Gérard Marie Noumssi et Rodolphine Sylvie Wamba, « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma », dans *Présence francophone* n° 59, 2002, p. 52-58.

¹⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁰ *Ibid.*, p. 33-34.

²¹ *Les soleils des indépendances* [1968] (Paris, Seuil, 1970) et *Allah n'est pas obligé* (Paris, Seuil, 2000) d'Ahmadou Kourouma, *Trop de soleil tue l'amour* (Paris, Julliard, 1999) de Mongo Beti, *La Folie et la Mort* (Paris, / Dakar, Présence africaine, 2000) de Ken Bugul.

²² Laurent Gerbier, « Introduction. Une féconde impureté : notes sur l'hybridation », dans Laurent Gerbier (éd.) *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2014, p. 11.

inhibé par l'absence d'homogénéisation. L'hybridité naît de cette absence et d'un engendrement de formes nouvelles. Par extension, l'hybridité fait référence à une certaine anormalité. Selon le Petit Robert, elle renvoie communément à ce qui « est composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ». L'hybridité peut donc être assimilable à l'hétérogénéité. C'est le cas des romans²³, qui se transforment en conte, que le lecteur a du mal à classer dans un genre littéraire spécifique.

L'hybridité ne concerne pas seulement les frontières du genre. Elle touche aussi le langage. Elle peut alors être évoquée lorsqu'il y a absence d'uniformité du langage. Pour Mikhaïl Bakhtine, le roman est l'un des lieux de l'hybridation où l'on peut trouver le « mélange de deux langages sociaux à l'intérieur d'un seul énoncé ; [...] la rencontre dans l'arène de cet énoncé de deux consciences linguistiques, séparées par une époque, par une différence sociale, ou par les deux²⁴ ». Cette hybridation se fait par la polyphonie, la pluralité des modalités discursives et des points de vue. Bakhtine parle de construction hybride qu'il définit comme étant « un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux "langues", deux perspectives sémantiques et sociologiques²⁵ ». La construction hybride suggère également la notion de plurilinguisme, une forme de déploiement linguistique dans laquelle, selon Bakhtine, l'on retrouve toutes les couches du langage parlé ou écrit²⁶. Notre travail reposera alors sur les caractéristiques de l'hybridité énoncées par Bakhtine en ces termes : « [...] On introduit "les langues" et les perspectives littéraires et idéologiques multiformes-des genres des professions, des groupes sociaux (langage du noble, du fermier, du marchand, du paysan), on introduit des langages orientés, familiers (commérage, bavardage, mondain, parler des domestiques), et ainsi de suite²⁷ ». Dans l'analyse, nous nous intéresserons au plurilinguisme perçu comme la manière dont les romanciers font cohabiter plusieurs langues, plusieurs registres langagiers dans les romans. Nous observerons également l'hybridité des personnages. Dans ce sens, l'hybridité est liée à l'identité (genre, ethnie, race); les personnages hybrides étant considérés comme des êtres contradictoires, paradoxaux et instables²⁸. Ce sont souvent des figures d'exilés ou d'errants qui subissent le poids de la distance avec leur communauté d'origine. L'hybridité est marquée

²³ Par exemple *Les Tambours de la mémoire* et *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop.

²⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984, p. 122.

²⁵ *Ibid.*, p. 125-126.

²⁶ *Ibid.*, p. 122.

²⁷ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 132.

²⁸ Myriam Louviot, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Strasbourg, 2010, p. 228.

chez ces personnages par la coexistence d'éléments disparates qui n'arrivent pas à s'harmoniser.

3. L'HYBRIDITÉ LINGUISTIQUE ET LE DÉSARROI DES PERSONNAGES CHEZ KOUROUMA

Dans sa monographie, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*²⁹, devenue une référence pour l'analyse linguistique *Des soleils des indépendances*, Makhily Gassama montre que le premier roman de Kourouma est une œuvre où cohabitent parfaitement le français et le malinké. Il souligne que Kourouma travaille à mettre en œuvre de nouvelles formes langagières en escamotant les conventions établies par les institutions littéraires. Avec cette approche, l'on est plutôt sur le terrain des jeux de la création littéraire. Or, la malinkisation du français chez Kourouma se situe au-delà des conventions littéraires. Elle revêt des enjeux qu'il convient de relever. Elle pourrait alors être interprétée comme une stratégie discursive destinée à exprimer plusieurs réalités sociales disséminées dans le roman. À travers le malinké, on découvre par exemple le point de vue du paysan illettré donc Fama est la métonymie au sens de Jacques Dubois³⁰, c'est-à-dire un personnage qui, par son inscription dans une culture, représente ce groupe ou cette culture. En effet, Fama est au bas de l'échelle sociale, obligé de mendier parce qu'il n'a pas fait d'études pour prétendre s'investir en politique après la chute du négoce, et n'arrivant pas à rebondir pour devenir ministre ou député après la décolonisation à cause de son analphabétisme : « [...] les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches. Passaient encore les postes de ministres, de députés, d'ambassadeurs, pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes de l'écarter, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne³¹. » Fama fait fi des exigences de la nouvelle société qui exige les diplômés. Il ne réalise pas non plus que les pouvoirs de cette nouvelle société reposent désormais sur un investissement à long terme, qui suppose une affiliation au comité du parti et une participation régulière aux élections. L'image qu'il laisse au lecteur est plutôt celle d'un être convaincu qu'il peut continuer à s'appuyer sur les forces traditionnelles, « sur les derniers enthousiasmes de deux vieillards sur leurs derniers pas³² » pour s'en sortir.

²⁹ Makhily Gassama, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala / ACCT, 1995.

³⁰ D'après Dubois, « La structure métonymique veut qu'un signifié tienne lieu d'un autre au nom de ce qu'ils appartiennent, dans les représentations, au même univers culturel et qu'ils entretiennent des liens de contiguïté, d'appartenance ou de causalité ». Voir *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000, p. 104.

³¹ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 22-23.

³² *Ibid.*, p. 117.

Ainsi, par l'hybridité linguistique, Kourouma convoque différentes perspectives sémantiques et sociologiques, selon la définition de Bakhtine (voir *supra*). Dans les différents énoncés, se profilent les « gradins sociaux³³ » des Malinké : on y voit la confrontation entre les nouveaux pouvoirs qui reposent sur l'alphabétisme et le pouvoir traditionnel qui demeure dans l'illettrisme. Ces perspectives ont pour point de divergence Fama qui incarne le personnage hybride au sens de Myriam Louvriot (voir *supra*) : instabilité, paradoxe et états contradictoires jalonnent la vie de Fama. Le chevauchement continu entre et le français met alors en lumière les tâtonnements du héros et sa difficulté à se situer entre le monde passé et la nouvelle ère des indépendances ; le prince des Doumbouya est en proie à une errance sociale. Pour Emprunter l'expression de Jacques Chevrier, on pourrait parler d'une « errance picaresque³⁴ », qui se déploie sous la forme d'une errance géographique, à travers les multiples pérégrinations qui jalonnent son parcours, et d'une errance psychologique car Fama est perpétuellement en proie au doute, ne sachant pas toujours ce qu'il devient, ni comment s'en sortir : « Fama, lui, était préoccupé et mélancolique. Il quittait Salimata, la capitale, tous les amis, toutes les cérémonies, les palabres et il ignorait quand il pourrait revenir. Le patriarcat de la tribu lui incombait après le décès de son cousin. Devait-il l'assurer et demeurer au village ou y renoncer et retourner à la capitale ?³⁵ »

On peut au demeurant inférer que dans le roman de Kourouma, la superposition de deux langues s'accompagne, sur le plan sociologique, d'un entrelacement de deux univers qui se croisent de manière frontale. L'hybridité linguistique du texte permet d'exprimer l'hybridité du personnage. En effet, comme déjà mentionné plus haut avec Bakhtine, l'une des caractéristiques de l'hybridité repose sur la confusion de deux réalités. Représentant l'univers traditionnel, Fama n'arrive pas à intégrer le fait qu'il fait face à un changement d'ordre, de système, de normes et de pratiques de gestion sociale. En brandissant plutôt son identité traditionnelle face à Vassoko, le garde frontalier, qui exige de lui sa carte d'identité (« D'ailleurs Vassoko voulait que Fama présente les papiers qu'il avait sur lui. [...] Un Doumbouya, un vrai, père Doumbouya, mère Doumbouya, avait-il besoin de l'autorisation de tous les bâtards [...]»³⁶), il montre qu'il demeure dans l'ancien ordre où le pouvoir dynastique et héréditaire des Doumbouya valait son pesant d'or. Il oublie que l'ordre actuel (le nouvel univers) exige une séparation des pouvoirs entre le domaine traditionnel et le

³³ Nous empruntons l'expression à Jacques Dubois, *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 278. Cette expression est synonyme de classes sociales.

³⁴ Cette expression est utilisée par Jacques Chevrier pour caractériser la condition de Fama dans son ouvrage *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006, p. 81.

³⁵ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, op. cit., p. 85.

³⁶ *Ibid.*, p. 198-199.

domaine public, lequel a son type d'organisation basé sur une administration, une armée, des hôpitaux, etc. Lors de son premier voyage pour son village, l'attitude du douanier qui exige de façon déterminée la carte d'identité (« Le petit douanier [...] se répéta calmement et même parla de révolution, d'indépendance, de destitutions de chefs et de liberté. Fama éclata, injuria, hurla [...] – C'est le descendant des Doumbouya – Je m'en f... des Doumbouya ou des Konaté, répondit le fils de sauvage douanier³⁷ ») montre qu'il n'y a plus d'élite héréditaire reconnue. Fama, lui, reste convaincu que les choses se passent toujours comme avant. Cela est encore visible lorsqu'il n'arrive pas à rebondir et à devenir ministre ou député après la décolonisation à cause de son analphabétisme : « [...] les Indépendances une fois acquises, Fama fut oublié et jeté aux mouches. Passaient encore les postes de ministres, de députés, d'ambassadeurs, pour lesquels lire et écrire n'est pas aussi futile que des bagues pour un lépreux. On avait pour ceux-là des prétextes de l'écartier, Fama demeurant analphabète comme la queue d'un âne³⁸. » Déjà perceptible dans l'image du charognard, la mort symbolique de Fama met terme à son désarroi social ; la langue française qui côtoie sans cesse le malinké devient le miroir de la réalité et lui révèle que les règles implacables de la nouvelle administration ont sonné le glas de sa seigneurie.

Le héros-narrateur d'*Allah n'est pas obligé* interprète également le français en malinké et n'hésite pas à faire des décatégorisations grammaticales et sémantiques de la langue française. Quand il dit par exemple « je me suis makou³⁹ », le mot makou, qui veut dire silence et qui au départ appartenait à la catégorie des noms, devient un verbe, de même que silence devient sémantiquement « observé le silence » ; « je me suis makou » signifierait donc « j'ai observé le silence ». Cette juxtaposition s'accompagne d'un usage redondant du registre populaire. Encore appelé style ou niveau de langue, le registre de langue est un « mode d'expression adapté à une situation d'énonciation particulière qui détermine, notamment, certains choix lexicaux et syntaxiques ainsi qu'un certain ton. Il existe globalement quatre registres de langue : le registre soutenu, le registre courant, le registre familier et le registre populaire. Ce dernier registre fait l'objet d'un usage particulier dans *Allah n'est pas obligé*. Quelques exemples illustrent parfaitement son utilisation par Birahima : « Je n'avais que le mot small-soldier à la bouche. Dans mon lit, quand je faisais caca ou pipi, je criais seul small-soldier, enfant-soldat, soldat-enfant !⁴⁰ », « Fafaro⁴¹ » (sexe de mon père ou du père de mon père), « gnoussou-

³⁷ *Ibid.*, p. 104.

³⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

³⁹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 60.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

gnoussou⁴² » (sexe de la femme), « gnamokodé !⁴³ » (bâtard ou bâtardise), « bangala⁴⁴ » (sexe de l'homme).

Charles-Eugène Lessard définit le registre populaire comme celui qui se caractérise par « l'usage de formes qui, tout en ne s'opposant pas au génie de la langue, sont jugées archaïques ou de mots nouveaux qui ne sont pas reconnus par la majorité des usagers et des usagères de la langue et surtout par la classe qui tend à imposer son usage⁴⁵ ». Ainsi, pense toujours Lessard, « ce registre est souvent associé à des gens qui n'ont pas fait d'études⁴⁶ » et se caractérise par des blasphèmes, les jurons, les mots obscènes et triviaux, bref par des mots qui s'opposent aux valeurs de la société. Ainsi, la coprolalie qui ponctue les énoncés montre la déchéance sociale du héros-narrateur, un enfant au destin broyé : d'abord, il est orphelin, son père étant mort précocement : « Je n'aime pas parler de mon père. Ça me fait mal au cœur et au ventre. Parce qu'il est mort sans avoir la barbe blanche de vieillard sage [...]. Je ne l'ai pas beaucoup fréquenté parce qu'il est crevé quand je roulais encore à quatre pattes⁴⁷. » Ensuite, sa mère est impotente, paralysée par un ulcère : « [...] quand j'étais un enfant mignon, au centre de mon enfance, il y avait l'ulcère qui mangeait et pourrissait la jambe droite de ma mère. [...] L'ulcère pilotait ma mère et nous tous. Et, autour de ma mère et de son ulcère, il y avait le foyer. Le foyer qui m'a braisé le bras⁴⁸. » Cette mère impotente meurt à son tour, faisant ainsi du jeune enfant un orphelin total. À cela s'ajoute le manque de formation. Birahima est non scolarisé. Ce manque aggrave le déficit au niveau de l'ascendance. Le sujet est donc condamné à l'anéantissement que l'errance dans la rue, les rapines et autres expédients (« Je dormais partout, chapardais tout et partout pour manger [...]. J'étais un enfant de la rue⁴⁹ » ne peuvent guère éviter.

Le langage populaire est l'une des conséquences de l'échec social du jeune Birahima. En effet, au regard de trois pôles de fixation – capital social, capital économique, capital culturel – analysés par Pierre Bourdieu⁵⁰, on peut dire qu'un sujet caractérisé par un triple manque se trouve socialement disqualifié. La formation scolaire viendrait à point pour combler le capital culturel et même, dans les cas où le diplôme permet d'exercer un emploi bien rémunéré, d'acquérir le

⁴² *Ibid.*, p. 192.

⁴³ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 115.

⁴⁵ Charles-Eugène Lessard, « La norme et les registres de langue », 2001, <http://lessard.iquebec.com/textelitteraire/norme.htm>, texte consulté le 8 février 2011.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰ Ces pôles constituent le capital symbolique que Bourdieu définit dans *Raisons pratiques* (Paris, Seuil, 1994, p. 160-161) comme étant « n'importe quelle espèce de capital (économique, culturel, scolaire ou social) [...] » qui détermine la position sociale des individus et dont dépend leur prestige.

capital économique. Sans cette possibilité permettant le reclassement, le sujet se retrouve irrémédiablement condamné. Il semble que cette image est développée pour dire l'état de morbidité de l'Afrique. Dans cette perspective, « le foyer » serait la métaphore de l'école, une source de lumière, qui, malheureusement « brûle le bras » qui est symboliquement l'arme permettant à l'homme de maîtriser son environnement. Il y a donc dans ce roman un malaise énonciatif qui cache mal le drame de l'énoncé qu'illustre la détresse langagière du héros. Quand cet enfant narrateur dit « j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut plus rien, même pas le pet d'une vieille grand-mère »⁵¹, il semble, à travers ce langage scatologique, dénoncer l'inutilité pratique de l'école dans les sociétés où les diplômes ne servent souvent pas à trouver un emploi. Ses mots symbolisent la révolte d'un enfant « exceptionnel⁵² » contre le monde des adultes qui anéantissent les espoirs d'une jeunesse scolarisée et productrice. Son langage coprolalique est un pied de nez lancé aux adultes qui condamnent les enfants à devenir des « zéros ».

4. MONGO BETI ET KEN BUGUL : DIRE ET DÉCONSTRUIRE L'IMPASSE DE LA POSTCOLONIE PAR LE PLURILINGUISME

Comme chez Kourouma, Le langage populaire a également trouvé chez les personnages de *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti un terreau fécond. Mais contrairement à ce qu'on a observé chez Kourouma, ce langage n'est pas propre aux couches défavorisées. On retrouve des personnages de la « haute classe », comme le journaliste Zam ou Eddie l'avocat marron, recourir à un langage scatologique. L'usage des blasphèmes, des jurons et des mots obscènes fait partie de leur langage quotidien. Les termes comme « culs-terreux⁵³ » « espèce de trou de cul⁵⁴ » « connasse triple salope poufiasse⁵⁵ », « sale cul⁵⁶ » les phrases comme « sale pute, les putes ça pue⁵⁷ » « Est-ce que tu faisais le coup à tous les oranges-outans velus qui te défonçaient dans toutes les largeurs avec leur gros zizi⁵⁸ » sont utilisés sans aucun remord. D'autres personnages n'hésitent pas à faire la ghettoïsation de la langue française qu'ils associent parfois au pidgin-english et aux

⁵¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

⁵² L'expression est utilisée par Sélom Komlan Gbanou, à propos de Birahima. Dans une étude générale d'*Allah n'est pas obligé*, il explique que, compte tenu de son âge, Birahima a un bon sens de l'observation qui lui permet de raconter la guerre. Voir Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 66.

⁵³ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 25.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 137-138.

langues locales. Les termes de la langue Ewondo⁵⁹ « Yë Mabissi⁶⁰ » « Aka⁶¹ » sont utilisés en même temps qu'une expression comme « fifty-fifty⁶² » qui relève du pidgin-english. Dans le roman, on retrouve également des phrases comme « Y s'battent ! Y s'battent. Il y a un Noir et un Blanc et y s'battent », « – Nnon..., pas vu Bébète », « Fais-moi un prix d'ami, parle ton tarif », « – Ouais papa, deux mille ce n'est pas beaucoup. Moi-même là, j'ai acheté combien⁶³, si je vends deux mille⁶⁴ » qui, faisant des entorses à la langue française, participent du plurilinguisme. De même l'ellipse de certains mots donne aux phrases un caractère incomplet et construit un langage populaire. Les exemples sont légions dans le roman : « t'as trouvé le bon filon, toi ; t'as des tapineuses », « t'es quoi au juste », « PTC croit que c'est les barbouzes ».

Comme on peut le voir, le roman de Mongo Beti consacre le plurilinguisme. En plus de participer « à des procédés d'ancrage du texte romanesque dans un milieu culturel déterminé⁶⁵ », comme le prétend Rodolphine Sylvie Wamba, ce plurilinguisme a une visée pragmatique. Il permet de pointer du doigt l'impasse de toutes les catégories sociales. Les dérives du discours accentuent alors la thématique de l'échec déjà présente dans l'œuvre. Il déroule « une dramaturgie du sens⁶⁶ », selon l'expression de Laurent Jenny. Mongo Beti pose ainsi un regard ironique sur cette société, où tout le monde a la tête dans l'eau, y compris ceux qui sont chargés de faire un bon usage de la langue française. Observons l'extrait suivant :

Ce matin-là, Zam était furieux, la qualité du journal laissant toujours effroyablement à désirer, selon lui. Au cours de cette conférence de rédaction, il avait dit à PTC :

Ce n'est plus possible ; nous allons perdre notre public. C'est mauvais, c'est horrible, c'est du n'importe quoi. Il faudrait que les gars apprennent à écrire ou, du moins, à lire dans un dictionnaire. »

Il lui avait mis sous le nez une liste de bévues plus cocasses les unes que les autres – par exemple :

éventrer un complot,
une rentrée scolaire éminente,
perpétuer un assassinat,
sabrer le champagne,

⁵⁹ Elle fait partie des 248 langues recensées au Cameroun.

⁶⁰ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 13-14. L'expression signifie « rien à foutre ».

⁶¹ *Ibid.*, p. 132.

⁶² *Ibid.*, p. 100. Cette expression signifie « cinquante pour cent ».

⁶³ Il parle du prix et non du nombre d'articles à vendre.

⁶⁴ Voir Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 131,142,149.

⁶⁵ Rodolphine Sylvie Wamba, « *Trop de soleil tue l'amour* : une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti », dans *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 186.

⁶⁶ Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 98.

une fosse sceptique,
une personnalité des plus imminentes [...]»⁶⁷

Il y a un jeu de mots par lequel l'auteur décrédibilise certaines catégories socio-professionnelles. Ici, ce sont les journalistes qui affichent leurs limites à bien écrire en français. Loin d'être des professionnels aguerris de qui on attend une langue française soignée, ils sont plutôt des « journaloux de mes fesses⁶⁸ » ou de « petits journaloux ». Dans l'expression « journaloux », le jeu de mots se fait par suffixation du « eux », qui est péjoratif. La dépréciation est renforcée par l'adjectif ou le complément du nom qui consolide l'idée de l'incompétence dans ce corps de métier. Ailleurs, ce sont les politiciens qui se montrent incapables d'apporter du changement. Au lieu d'être un vrai gauchiste, bolcheviste, troskiste ou un Che Guevara, le journaliste Zam se demande si son compère, pourtant présenté comme un farouche opposant, n'est tout simplement pas un « Gaucho [...] Bolcho [...] Trotsko [ou] Guévaro⁶⁹ ». Si, d'après Rodolphine Sylvie Wamba, « ces lexèmes obtenus par apocope et dont la voyelle finale « o » signale une troncation [...] supposent une certaine complicité entre les colocuteurs⁷⁰ », nous y voyons plus : ils marquent un jugement péjoratif, et, par-là, un moyen de montrer que les politiciens camerounais ne sont en réalité que des politiciens du dimanche qui prétendent faire la révolution comme certaines grandes figures marxistes alors qu'ils n'en sont pas capables. Le jeu de mots permet alors à Mongo Beti de dénoncer l'incompétence de certains corps de métier.

Chez Ken Bugul, le plurilinguisme se manifeste par l'utilisation d'un jeu de mots qui crée des néologies de sens. Celles-ci qui mettent en lumière différentes perspectives sémantiques. Les Nations Unies deviennent « Nations mal unies⁷¹ » ou « Nations désunies⁷² », la Banque Mondiale, « la Banque Universelle⁷³ ». Dans le roman, les Plans d'ajustement structurel ne sont qu'« une politique d'ajustement contemporain⁷⁴ » prônée par « Le Fonds Argenté⁷⁵ ». Quant à la francophonie, elle n'est tout simplement qu'une « francocratie⁷⁶ ». Ces expressions permettent au roman de tourner en dérision les organisations et institutions internationales, ainsi que leurs défenseurs

⁶⁷ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, *op. cit.*, p.141-142. Cette énumération du journaliste n'est pas exhaustive. Nous nous sommes limités aux premiers exemples qui reflètent ce qui suit.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁰ Rodolphine Sylvie Wamba, « *Trop de soleil tue l'amour* : une expression de l'écriture de mal-être de Mongo Beti », *op.cit.*, p. 181.

⁷¹ Ken Bugul, *La Folie et la Mort*, *op. cit.*, p. 80.

⁷² *Ibid.*, p. 11.

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 34.

que sont la grande Amérique et la France. Il est suggéré l'urgence pour l'Afrique de se départir de cette politique mondiale, car, comme le prétend le narrateur,

Le continent allait récupérer les siens contre vents et marées.

Contre la Mondialisation.

Contre la Banque Universelle.

Contre le Fonds Argenté.

Contre Sam et l'OMC.

Contre le Crime Désorganisé⁷⁷

Le roman de Ken Bugul semble remettre en cause la conception conventionnelle des organisations internationales, et refuser le discours dominant sur l'Afrique qui, servant de tableau de bord aux dirigeants africains, prétend que le continent africain doit s'insérer impérativement à la mondialisation pour juguler la pauvreté. En effet, par les néologies, le narrateur décrédibilise une certaine mondialisation et ses partisans. Au lieu d'être un gage de développement comme ses précurseurs tentent de le faire entendre, la mondialisation des puissants est plutôt ce que l'altermondialiste Aminata Traoré⁷⁸ appelle une « longue histoire de violence armée, politique et symbolique⁷⁹ ». Au lieu d'être une politique d'équilibrage des forces, la politique globale que prône cette mondialisation est plutôt une politique de déséquilibre à travers les maîtres du monde qui exigent des États africains des efforts insoutenables. Dans le roman, on constate que le Timonier à vie, adjuvant de cette politique libérale, prononce le mot démocratie « une fois par an [bien qu'il] n'aime pas vraiment ce mot⁸⁰ ». En outre, les Nations unies deviennent des « Nations mal unies » parce qu'elles ne joueraient pas pleinement leur rôle de régulation des rapports entre les nations, de prévention et d'éradication de conflits dans un monde prétendument globalisé. Au contraire, elles serviraient à les pérenniser comme c'est le cas en Sierra Leone où la guerre « se faisait sous les yeux globuleux des fonctionnaires des Nations mal unies qui réfléchissaient sur la question quand ils n'avaient pas un sujet qui préoccupait Sam et ses acolytes⁸¹ ». Ainsi, l'OMC ne joue plus son rôle de régulateur du commerce international parce qu'elle serait inféodée dans les États-Unis. « Sam et OMC » ne forment plus deux entités mais un diptyque qui contrôle tout le commerce international au détriment de l'Afrique.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁷⁸ Aminata Traoré est une ancienne ministre malienne de la culture. Elle est alter mondialiste ; elle écrit *Le viol de l'imaginaire*, un livre altermondialiste à la suite du premier Forum social mondial de Porto Alegre tenu en janvier 2001.

⁷⁹ Aminata Traoré, *Le viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard / Actes Sud, 2002, p. 24.

⁸⁰ Ken Bugul, *La Folie et la Mort*, op. cit., p. 52.

⁸¹ *Ibid.*, p. 80.

Par ce néologisme foisonnant, Ken Bugul invite à la déconstruction du discours misérabiliste et trompeur du centre qui utilise parfois insidieusement des termes comme mondialisation, néolibéralisme pour continuer à maintenir les pauvres d'Afrique sous son joug. En désacralisant par son jeu de mots des organisations mondiales qui imposent parfois aux pays du Sud des programmes tels que le Plan d'ajustement structurel, l'initiative Ppte⁸², le néolibéralisme, Ken Bugul montre que tous ces programmes, qui prétendent arrimer l'Afrique au train de la mondialisation, peuvent être des « mots clés et mots d'ordre ⁸³ » créés par les plus forts pour s'enrichir au détriment des plus pauvres. Le néologisme permet ici de présenter le « mauvais côté » de ces organisations afin de montrer qu'elles ne peuvent plus résoudre les problèmes de certains pays dits pauvres.

En littérature, on parle également de texte hybride lorsque plusieurs voix énonciatives régissent le discours. Dans ce cas, l'hybridité d'un texte se manifeste par la multiplication des points de vue. Selon l'argument développé par Bakhtine, on assiste à une remise en cause du monologisme. Le roman devient un dialogue où plusieurs voix se déploient par divergence ou convergence. On se souvient avec Bakhtine que le polylinguisme qui fonde la bivocalité sert à réfracter « l'expression des intentions des auteurs ⁸⁴ [...] » Dans *Trop de soleil tue l'amour*, ce dialogue prend la forme de l'ironie et de l'humour à travers le narrateur et certains personnages dont les propos voilent à peine le projet de déconstruction de Mongo Beti. On le voit bien lorsque le narrateur décrit un coopérant français par l'humour : « Georges, la soixantaine sonnée, le front dégarni, tenait à la fois de Buster Keaton par l'impassibilité monotone du visage, d'Olivier Hardy par l'embonpoint et de Louis de Funès par le profil souffreteux de pauvre petit français exempté d'impôts⁸⁵. » Il y a dans l'extrait plusieurs d'éléments de la dérision. Buster Keaton est un acteur américain, souvent considéré comme un humoriste flegmatique, « l'homme qui ne rit jamais », Olivier Hardy, lui, a un physique risible, parce que trop gros, alors que Louis de Funès représente le français moyen, un peu râleur. De notre point de vue, cette description est une raillerie à l'égard d'un « responsable » de la Françafrique. Le narrateur ne se limite pas à la narration stricto sensu des événements. Son récit se déploie sous la forme d'une interdiscursivité où l'humour devient un tremplin pour le discours politique. Ainsi, la France, puissance colonisatrice européenne, est déconsidérée. S'exprimant cette fois-ci à travers l'un de ses personnages, le romancier pense que « pour forcer les Français à déguerpir, allons botter les fesses à leur ambassadeur.

⁸² Pays pauvres très endettés.

⁸³ Dans l'esprit d'Aminata Traoré, il s'agit du discours dominant imposé par les grandes puissances. À ce sujet, lire le chapitre « Mots clés et mots d'ordre », de son ouvrage *Le viol de l'imaginaire*, op. cit., p. 67-79.

⁸⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 144.

⁸⁵ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 124.

Ou bien : Prenons les armes comme Kabila. Ou bien : Boycottons leur langue en nous abstenant tous de la parler une fois par semaine [...]»⁸⁶ ». Dans ce mélange (hybridité) discursif, l'ironie joue aussi sa partition. Par exemple, pour montrer que la coopération entre la France et ses ex-colonies africaines est une coquille vide, le narrateur ironise : Georges Lamotte, pourtant connu comme un agent des services secrets français chargés de contrôler les faits et gestes des politiciens camerounais, est alors présenté comme le « toubab loyal serviteur de la coopération franco-africaine⁸⁷ » ; l'ambassadeur de la France au Cameroun est considéré comme un homme « à qui on ne dira jamais assez de bienveillance et de dévouement pour notre pays⁸⁸ » alors qu'en réalité, il soutient la fraude électorale pour maintenir le régime en place. Ce qui semble transparaitre ici est l'absence de coopération véritable entre la France et l'Afrique. Par la voix du narrateur, Mongo Beti présente cette coopération sous un angle qui semble être positif, alors qu'au fond, la réalité est différente. L'ironie suggère que le tête-à-tête entre la plupart des pays africains et la France n'a plus sa raison d'être car il n'existe plus le temps de la guerre froide, quand sous le prétexte de maintenir des pays africains dans le bloc anticommuniste, la France assurait son hégémonie en Afrique. Dans un entretien à Ambroise Kom, l'auteur observe « : On n'est plus dans un système de guerre froide [...] Il n'y a plus deux camps. Pourquoi l'Occident continuerait à nous maintenir dans une position de satellites alors que nous n'en voulons pas. [...] les autres Occidentaux ne demandent pas mieux que de libéraliser cette relation [...] C'est fini ce type de rapports là [...]»⁸⁹ ».

À travers l'humour et l'ironie, les textes opèrent un mélange testimonial car au jeu de la fiction, vient se greffer le témoignage des auteurs qui cherchent à dénoncer les dysfonctionnements et le délitement des sociétés africaines. Le narrateur de *La Folie et la Mort* ponctue ainsi ses récits par des situations humoristiques qui tournent en dérision les responsables africains. L'exemple suivant, à propos d'un chef d'État africain, mérite qu'on s'y attarde : « Mesdames et messieurs [...] Les majorettes, vous savez, nos jolies filles que le Timonier aime tant, surtout quand elles sont de teint clair, donc, je disais que nos majorettes ont quitté ce matin notre belle capitale avec l'avion présidentiel, pour Pong. Elles vont suivre un entraînement, encore une fois aux frais de l'État, pour le prochain grand défilé de l'énième anniversaire de la fracture de jambe du Timonier [...]»⁹⁰. » La séquence montre le ridicule qui caractérise le Timonier. Il est en effet risible d'imaginer que l'on célèbre avec faste des événements aussi banals que

⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁷ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, op. cit., p. 202.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁸⁹ Cité par Ambroise Kom, *Mongo Beti Parle*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 54, 2001, p. 181.

⁹⁰ Ken Bugul, *la Folie et la Mort*, op. cit., p. 37.

la cassure d'une jambe. L'image qui est suggérée est celle d'un dirigeant insoucieux du bien-être de son pays, inadapté aux exigences modernes de bonne gouvernance.

Nombreuses dans les romans, de telles séquences participent à construire un discours polyphonique. Les textes ne se limitent pas au récit d'événements, ils s'emploient à faire leur satire, provoquent le fou rire et, surtout, traduisent la vision du monde des auteurs. En effet, Mongo Beti et Ken Bugul utilisent la voix des narrateurs pour montrer le danger que court le sujet postcolonial lorsqu'il continue à faire confiance à certains dirigeants africains ou à certains agents de la coopération franco-africaine. Dans les exemples cités, l'humour et le rire donnent la vraie image des personnages moqués. En effet, dans les sociétés décrites, si les dirigeants et les coopérants venus de l'hexagone sont habituellement des hommes respectés et même craints, par la moquerie, le masque tombe et l'on découvre des fieffés menteurs qui trompent le petit peuple. De personnages respectables, ils passent à hommes sans dignité. Leur autorité et leur gestion du pouvoir deviennent parodiques, eux-mêmes des pastiches. Au demeurant, le fait de mêler l'humour et l'ironie au récit d'événements consacre l'hybridité des textes. Cette hybridité devient une stratégie narrative pour montrer le côté ridicule de certains acteurs de la FrancAfrique.

CONCLUSION

De ce qui précède, il ressort que l'hybridité linguistique ne devrait pas être uniquement perçue comme un simple jeu esthétique, ou un phénomène de mode, mais davantage comme un moyen pour les romans de dire le chaos des sociétés africaines postcoloniales. Chez Kourouma, le mélange du français et du malinké dans *Les Soleils des indépendances* se traduit sur le plan social par la déchirure d'un Fama qui refuse de s'adapter au changement. Dans *Allah n'est pas obligé*, l'usage par Birahima d'un registre coprolalique, aux antipodes du registre standard, illustre le désarroi d'un enfant de la rue et l'échec de l'éducation. Chez Mongo Beti, le foisonnement de la langue populaire dans *Trop de soleil tue l'amour* est la métaphore d'un monde désenchanté. Dans *La Folie et la Mort* de Ken Bugul, le recours à certaines néologies de sens participe d'une volonté de déconstruire les politiques mondialistes. Mongo Beti et Ken Bugul consacrent l'hybridité des romans à travers l'humour et l'ironie qui se greffent à la narration des événements et qui servent à déconstruire le mensonge politique de certains responsables de la FrancAfrique. La critique francophone devrait alors éviter cette lecture essentialiste et réductrice qui consiste à ne voir dans toute innovation langagière qu'un simple jeu esthétique. Certes, des auteurs comme Kourouma se sont fait connaître par leur posture

avant-gardiste vis-à-vis de la langue, mais cela ne devrait pas faire oublier que la parole plurielle qui se dégage de leurs œuvres ressort d'une volonté de dire le monde ? N'oublions pas que les auteurs de l'Afrique francophone sont pour la plupart des romanciers du réel au sens de Jacques Dubois⁹¹. Dans les méandres de l'hybridité linguistique, leurs œuvres actualisent des expériences d'une société contradictoire. L'hybridité et le plurilinguisme des énoncés romanesques sont davantage des stratégies discursives pour dire et déconstruire l'impasse de la postcolonie.

JONATHAN RUSSEL NSANGOU
(Université de Laval – Québec)

ŒUVRES CITÉES

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1984.
- BAZIÉ Isaac, « Écritures de la violence et contraintes de la réception : *Allah n'est pas obligé* dans les critiques française et québécoise », dans *Présence francophone*, n° 61, 2003, p. 89.
- BEDE Damien, « L'écriture fragmentaire : jeux et enjeux dans l'Afrique en morceaux de Williams Sassine », dans BÉDÉ Damien et KOULIBALY Moussa (ed.), *L'écriture fragmentaire dans les productions africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 17-39.
- BOURDIEU Pierre, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil, 1994.
- CHEVRIER Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006.
- DABLA Sewanou, *Nouvelles écritures africaines. Écrivains de la seconde génération* Paris, L'Harmattan, 1986.
- DIOP Boubacar Boris, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.
- DIOP Boubacar Boris, *Les tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- DIOP Boubacar Boris, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- DIOP Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- DUBOIS Jacques, *Les romanciers du réel*, Paris, Seuil, 2000.
- GASSAMA Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala/ACCT, 1995.
- GBANOU Sélom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman africain francophone », dans *Tangence*, n° 75, été 2004, p. 83-105.
- GBANOU, Sélom Komlan, *Ahmadou Kourouma, Allah n'est pas obligé*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- GEHRMANN Suzanne, « Face à la meute. Narration et folie dans les romans de Boubacar Boris Diop », dans *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 145-159.
- GERBIER Laurent, « Introduction. Une féconde impureté : notes sur l'hybridation », dans GERBIER Laurent (ed.) *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2014, p. 11-28.
- HOFFMANN Bomaud, *Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone*, Stuttgart, Ibidem Press, 2014.
- JENNY Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

⁹¹ Selon Jacques Dubois, les romanciers du réel font du roman « un instrument incomparable d'investigation de la réalité sociale ». Voir *Les romanciers du réel*, op. cit., p. 18.

- JOUBERT Jean-Louis, « Kourouma superstar », dans *Le Français dans le monde*, n° 313, 2002, p. 83.
- KEN Bugul, *La Folie et la Mort*, Paris / Dakar, 2000.
- KOM Ambroise, *Mongo Beti Parle*, Bayreuth, Bayreuth African Studies 54, 2001.
- KOUROUMA Ahmadou, *Les soleils des indépendances* [1968], Paris, Seuil, 1970.
- KOUROUMA Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.
- LESSARD Charles-Eugène, « La norme et les registres de langue », 2001 : <http://lessard.iquebec.com/textelitteraire/norme.htm>, texte consulté le 8 février 2011.
- LOUVIOT Myriam, *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, Thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Strasbourg, 2010.
- MONÉNEMBO Tierno, « Mille cauris pour Kourouma ! », dans *Jeune Afrique* du 4 janvier 2004.
- MONGO Beti, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954.
- NDIAYE Christiane, « Kourouma, le mythe. La rhétorique des lieux communs du discours critique », dans OUÉDRAOGO Jean (ed.), *L'imaginaire de Kourouma. Contours et enjeux d'une esthétique*, Paris, Karthala, 2010, p. 17- 39.
- DJOM Maurice Simo, *L'hybridité dans le roman autobiographique francophone contemporain*, Paris, Éditions Connaissances et Savoirs, 2017.
- NOUMSSI Gérard Marie et WAMBA Rodolphine Sylvie, « Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma », dans *Présence francophone* n° 59, 2002, p. 52-58.
- SASSINE Williams, *L'Afrique en morceaux*, Solignac, le bruit des autres, 2014.
- TRAORÉ Aminata, *Le viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard / Actes Sud, 2002.
- WAMBA Rodolphine Sylvie, « *Trop de soleil tue l'amour* : une expression de l'écriture du mal-être de Mongo Beti », dans *Présence francophone*, n° 63, 2004, p. 168-188.