

UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I

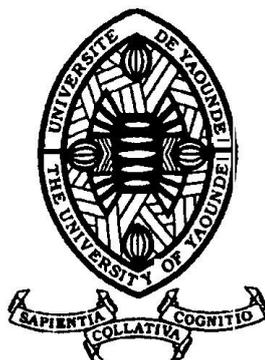
FACULTÉ DES ARTS, LETTRES ET  
SCIENCES HUMAINES

CENTRE DE RECHERCHE ET DE  
FORMATION DOCTORALE EN  
ARTS, LANGUES ET CULTURES

UNITÉ DE RECHERCHE ET DE  
FORMATION DOCTORALE EN  
LANGUE ET LITTÉRATURE

DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

SECTION LANGUE FRANÇAISE



THE UNIVERSITY OF YAOUNDE I

FACULTY OF ARTS, LETTERS  
AND SOCIAL SCIENCES

POST GRADUATE SCHOOL  
OF ARTS, LANGAGES AND  
CULTURES

DOCTORAL RESEARCH UNIT  
FOR LANGUAGES AND  
LITTERATURES

DEPARTMENT OF FRENCH

FRENCH SECTION

**POLYPHONIE ET APPROPRIATION LANGAGIÈRE  
DANS DEUX ROMANS AFRICAINS : *KÉTALA DE FATOU  
DIOME ET LA SAISON DE L'OMBRE*  
DE LÉONORA MIANO**

Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de Master II en Lettres Modernes Françaises

Spécialité : langue française  
Option : stylistique

*par*

**Georgette Ronelle KAMAGNÉ NOUGANG**  
*Licenciée ès Lettres Modernes Françaises*

*Sous la direction de*

**M. GÉRARD MARIE NOUMSSI**  
*Professeur*

*Juin 2024*



À

mes parents

Raphaël Kamagné et Brigitte Yougang.

# SOMMAIRE

|   |     |
|---|-----|
| SOMMAIRE .....  | ii  |
| REMERCIEMENTS .....   | iii |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS .....  | iv  |
| RÉSUMÉ.....   | v   |
| ABSTRACT .....  | vi  |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE.....  | 1   |
| PARTIE I : DU CADRAGE THÉORIQUE AUX PERSPECTIVES D'ANALYSE DE<br>L'ÉTUDE .....  | 12  |
| Introduction Partie I .....   | 13  |
| CHAPITRE 1 : CONCEPTIONS THÉORIQUES DE L'ÉTUDE .....  | 14  |
| 1.1. LES THÉORIES STYLISTIQUES .....  | 15  |
| 1.2. LA QUESTION DE L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DANS LA LANGUE .....  | 28  |
| 1.3. L'APPROPRIATION LANGAGIÈRE .....   | 32  |
| CHAPITRE 2 : TYPOLOGIE DES MARQUES DE LA POLYPHONIE ET<br>D'APPROPRIATION LANGAGIÈRE.....   | 36  |
| 2.1. CRÉATIONS ET INNOVATIONS LEXICALES.....  | 37  |
| 2.2. LES MARQUAGES MORPHOLOGIQUES.....  | 46  |
| 2.3. LES TYPES DE DISCOURS.....   | 51  |
| Conclusion Partie I.....  | 60  |
| PARTIE II : LES MÉCANISMES DE LA POLYPHONIE ET D'APPROPRIATION<br>LANGAGIÈRE EN CONTEXTE D'ÉCRITURE DU TEXTE ROMANESQUE DANS<br><i>KÉTALA ET LA SAISON DE L'OMBRE</i> ..... | 61  |
| Introduction partie II .....  | 62  |
| CHAPITRE 3 : LES FORMES DE L'ORALITÉ EN TANT QUE LIEUX DE LA<br>POLYPHONIE ET D'APPROPRIATION LANGAGIÈRE .....  | 63  |
| 3.1. L'ORALITÉ GENRE .....  | 64  |
| CHAPITRE 4 : LA RHÉTORIQUE DU TEXTE POLYPHONIQUE ET<br>L'APPROPRIATION LANGAGIÈRE EN CONTEXTE D'ÉCRITURE.....   | 83  |
| 4.1. LES FIGURES LIÉES AU CONTEXTE SOCIO-TRADITIONNEL AFRICAIN .....  | 84  |
| Conclusion Partie II.....   | 104 |
| CONCLUSION GÉNÉRALE .....   | 105 |
| RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....   | 101 |
| TABLE DES MATIÈRES .....  | 116 |

## REMERCIEMENTS

Ce travail n'est pas une réalisation individuelle : son élaboration repose sur la rencontre d'instances singulières et collectives, ayant mêlé leur voix à la mienne.

Nous adressons de manière particulière nos remerciements à notre Directeur de recherche le Professeur Gérard Marie Noumssi qui nous a, non seulement initié à la recherche scientifique, mais a mis aussi à notre disposition les documents appropriés afin que nous menions à bien cette recherche.

Nous adressons également nos remerciements à l'endroit de tous les enseignants du Département de français, Professeur Germain Moïse Eba'a, Professeur Venant Eloundou Eloundou ainsi que toute l'équipe pédagogique de l'Université de Yaoundé 1, pour la qualité de la formation depuis la première année.

Qu'il nous soit aussi permis d'exprimer notre gratitude à ma très chère famille, je ne saurais vous remercier assez, pour votre soutien inconditionnel et votre affection, l'amour que vous me portez a toujours été comme un guide pour moi, une source de force et de courage.

Par la même occasion, nous disons merci à tous nos camarades et amis pour leur collaboration et leur encouragement multiforme. Que chacun d'eux trouve ici l'expression de notre profonde gratitude.

Enfin, merci à ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à la rédaction de ce mémoire.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

**E** : énonciateur

**K** : *Kétala*

**L** : Locuteur

**SO** : *La Saison de l'ombre*

## RÉSUMÉ

À la lecture des deux œuvres qui constituent notre corpus, on constate les phénomènes d'hybridation de l'oralité avec les structures de la narration du roman classique. De ces phénomènes d'hybridation discursifs, on retient les manifestations de plusieurs voix qui contribuent au phénomène d'appropriation linguistique dans les œuvres du corpus. C'est ce qui donne lieu à notre sujet : *Polyphonie et Appropriation langagière dans deux romans africains : Kétala de Fatou Diome et La saison l'ombre de Léonora Miano*. De ce fait, la réflexion est sous-tendue par la question centrale de recherche : qu'est-ce qui permet de cerner les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière en francographie africaine ? L'hypothèse de départ est que les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière se cernent par la modification des normes de la langue française repérables dans les pratiques langagières des locuteurs de nos romans. Pour l'étayer, le travail prend globalement appui sur la stylistique de l'énonciation théorisée par Émile Benveniste. Ce cadre théorique est complété par l'ethnolistique de Gervais Mendo Ze. Le travail repose sur la méthode hypothético-déductive. Ce faisant, l'ensemble de ces faits a motivé l'organisation du travail en deux grandes parties : la première partie s'occupe du cadre théorique aux perspectives d'analyse de l'étude. La seconde partie, quant à elle, s'occupe d'étudier les mécanismes de la polyphonie et d'appropriation langagière en contexte d'écriture du texte romanesque. Compte tenu de cela, l'objectif principal est de montrer que les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière participent à la créativité linguistique des différents énonciateurs dans le but d'enrichir l'usage tropicalisé de la langue française et de promouvoir l'identité culturelle. En effet, cette dénaturation de la langue par les locuteurs se présente chez les auteurs du corpus comme une écriture de transgression, qui prend la liberté vis-à-vis des canons romanesques et du code de la langue pour produire les textes hybrides.

**Mots clés :** polyphonie, appropriation langagière, stylistique, francographie, oralité, africanisation.

## ABSTRACT

A reading of the two works that make up our corpus reveals phenomena of hybridization of orality with the narrative structures of the classical novel. These phenomena of discursive hybridisation include linguistic appropriation and the use of several voices in the works in the corpus. This gives rise to our topic: Polyphony and linguistic appropriation in two African novels: *Kétala* by Fatou Diome and *La saison l'ombre* by Léonora Miano. The central research question underpins our thinking: how can we identify the phenomena of polyphony and appropriation of language in francography, with its aesthetic implications? The initial hypothesis is that the phenomena of polyphony and language appropriation are identified by the modification of the norms of the French language, which can be seen in the language practices of the speakers of our novels. To support this, the work is broadly based on the stylistics of enunciation theorised by Émile Benveniste. This theoretical framework is complemented by the ethnostylistics of Gervais Mendo Ze. The work is based on the hypothetico-deductive method. The first part deals with the theoretical framework and the analytical perspectives of the study. The second part is concerned with studying the mechanisms of polyphony and linguistic appropriation in the context of novel writing. Given this, the main objective is to show that the phenomena of polyphony and linguistic appropriation participate in the linguistic creativity of the different enunciators with the aim of enriching the tropicalised use of the French language and promoting cultural identity. For the authors in the corpus, this distortion of the language by the speakers is presented as a form of transgressive writing, which takes liberties with the novelistic canons and the language code to produce hybrid texts.

**Key words:** polyphony, appropriation of language, stylistics, francography, orality, Africanisation.

## **INTRODUCTION GÉNÉRALE**

## 0.1. Présentation du sujet

Le français, en tant que langue, connaît dans l'espace francophone négro-africain des usages remarquables. Les locuteurs francophones manifestent non seulement une volonté de se délibérer, de se l'approprier, mais également ils font de lui un véritable outil de créativité. Cette pratique concourt à l'expression du moi négro-africain dans une langue étrangère. Les écrivains négro-africains ont pour souci de créer un langage capable de traduire la diversité de l'identité africaine. En effet, après avoir parcouru un certain nombre de romans francophones, nous nous sommes rendu compte des innovations linguistiques que regorgent les œuvres de Fatou Diome et de Léonora Miano. Elles nous transportent dans un modèle d'écriture polyphonique, c'est-à-dire que dans leurs romans, nous retrouvons une hybridation des discours oraux et écrits. Ces voix participent à la construction d'une identité propre grâce à l'utilisation de la langue standard pour la rendre sur un statut tropicalisé.

Le concept linguistique de polyphonie provient du domaine musical. Il désigne un ensemble de voix multiples. Nowakowska (2005 : 23) le définit comme une métaphore musicale qui se focalise sur la pluralité des voix des personnages dans un discours et qui est autonome et non hiérarchisée. Pour elle, *le terme de polyphonie, emprunté au champ musical par métaphore, consiste à faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages aux côtés de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomènes de hiérarchisation. C'est un concept transdisciplinaire qui se décline sous diverses métaphores et qui trouve sa pertinence dans plusieurs champs d'études : musical, littéraire, linguistique.* Selon Nølke (2008), l'objectif de la polyphonie est de contester le postulat *de l'unicité du sujet parlant*. Elle est présente de plus en plus dans les sciences du langage et est utilisée pour la première fois en France par les grammairiens Baylon et Fabre (1978). Toutefois, Bakhtine fut le premier à l'appliquer pour analyser les romans de *Dostoïevski* (1970) en étudiant les relations réciproques entre l'auteur et le héros et en qualifiant l'interaction entre les différentes voix qui dans un roman sont pareilles et non hiérarchiques.

O. Ducrot (1980) introduit le concept de polyphonie dans le domaine linguistique et le définit comme une notion linguistique, caractéristique de certains faits qui relèvent de la langue et non de la parole, et qui a pour but de montrer comment un énoncé signale dans son énonciation la superposition de plusieurs voix. (Ducrot, 1984 : 183). Ainsi, la polyphonie est une théorie purement sémantique qui permet d'expliquer et de traiter certains phénomènes linguistiques. Elle illustre en quoi les pratiques langagières reposent sur une multiplicité de signes, formant un système régi par la coprésence du locuteur et de l'interlocuteur.

Les textes sont dits polyphoniques lorsqu'ils véhiculent dans la plupart des cas des points de vue différents, ainsi que des voix qui se font entendre dans le même texte. Cette notion de voix est censée exprimer la présence de différents sujets au sein des productions langagières d'un locuteur. Depuis Bally (1951), les *linguistes de l'énonciation dissocient la notion générale de l'énonciation selon trois concepts : sujet parlant/locuteur/énonciateur*. Ces éléments ont été revisités par Ducrot qui propose *la notion d'énonciateur pour référer aux voix qui traversent le discours et utilisent dans ce but la distinction entre locuteur et énonciateur* (Maury Rouan, 2009 : 133-158). De même Ducrot (1984) estime qu'on peut saisir d'autres voix dans l'énoncé qui ne sont pas celles d'un locuteur. Ce sont celles de l'énonciateur qui sont

censé s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant qu'on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leurs positions, points de vue, leurs attitudes, mais non pas au sens matériel du terme, leurs paroles.

Il arrive à la conclusion que *l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur* (Ducrot, 1984 : 204-205). La polyphonie fait partie du sens que l'allocataire attribue au texte qu'il entend ou lit. C'est un fait d'interprétation. Le phénomène de la polyphonie sera cerné dans deux romans négro-africains contemporains.

De plus, dans le souci de mieux apprécier le concept de marquage africain dans la langue française, nous avons choisi de mettre en symbiose la polyphonie à l'appropriation langagière comme sujet d'étude. Le terme *appropriation* est pris dans son sens le plus large. Il dérive du verbe *s'approprier* qui signifie en langage usuel *se donner la propriété de, faire sien, s'attribuer*. (Le Petit Larousse illustré, 2005 :102). Pour Paul Wald (1994 :115),

l'appropriation d'une langue importée commence dès le moment où en dépit de son identification comme langue étrangère et/ou véhiculaire, son emploi n'implique plus nécessairement un rapport avec l'étranger [...]. Une langue sera appropriée dès que sa présence dans le discours ne marque plus nécessairement une frontière qui actualiserait les limites virtuelles dans l'espace social.

Il ressort de cette définition que l'appropriation linguistique est un phénomène naturel qui se manifeste forcément dans un territoire où les locuteurs ont officiellement adopté un parler étranger totalement différent de leur langue maternelle. L'appropriation se matérialise alors par la relative liberté que ces locuteurs s'octroient à l'usage de la langue. L'appropriation d'une langue est conçue comme l'adaptation, voire la domestication de cette dernière comme la langue d'expression d'autres cultures. De cette manière, la langue peut connaître des enrichissements sur le plan lexical, sémantique, syntaxique... L'étude de l'appropriation porte ainsi sur la néologie linguistique en ce sens qu'elle a pour finalité la production des signifiants

et signifiés nouveaux relevant de la plume de l'auteure. Étant donné que le champ réservé à cette étude est vaste, le corpus que nous avons choisi présente bien ces cas de figure.

## 0.2. Présentation du corpus

Le désir d'affirmation identitaire chez les écrivains négro-africains se fait généralement par des créations nouvelles, des adaptations de la sémantique et de la syntaxe au gré de leurs réalités socioculturelles ainsi que le recours à un style hybride. D'après J. Chevrier (1982 : 8), *le souci des écrivains (francophones) est de créer un langage qui serait à la fois délivré du carcan des modèles occidentaux et plus proche de l'oralité africaine*. L'écrivain africain, pour qui le français est une langue d'écriture, manifeste dès lors une envie particulière de se démarquer de l'usage standard et exogène du français, quitte à la *plier*, à la *coloniser* ou à la *tropicaliser* afin de conférer à son énoncé une coloration locale et originale.

Le choix porté sur *Kétala* et *La Saison de l'ombre* se justifie par le fait que les auteures de ces œuvres inscrivent leurs romans sous le signe d'une hybridation qui alterne entre le style oral africain (contes, proverbes, parodies, allusions, citations) marqué par l'oralité et un style d'écriture du roman classique européen. Ces éléments donnent lieu à un modèle d'écriture polyphonique et développe le phénomène d'appropriation puisqu'ils regorgent une pluralité de langues et de registres.

En effet, Fatou Diome est une écrivaine sénégalaise née à Nodior en 1968. Elle réside en France et obtient son doctorat en Lettres Modernes. Elle a publié en 2003 aux éditions *Anne Carrière*, son premier roman *Le ventre de l'atlantique*. Son deuxième roman, *Kétala*, paraît en 2006. Son style est inspiré de l'art traditionnel de la narration, tel qu'il est connu dans l'Afrique contemporaine.<sup>1</sup>

Leonora Miano, quant à elle née à Douala (Cameroun) est une grande voix de la littérature en langue française. Romancière, dramaturge et essayiste, elle est l'auteure d'une vingtaine d'ouvrages et a reçu plusieurs prix à l'occurrence le grand prix *Femina* du roman métis en (2013) pour *La Saison de l'ombre*<sup>2</sup>. Miano fait partie d'une génération qui a une formation générale en sciences humaines. Elle fait ses études supérieures en France, ce qui lui permet d'être au fait des débats en cours dans l'espace public, notamment celui portant sur

---

<sup>1</sup> Dans *Kétala* (2006), Fatou Diome trace l'histoire de Mémoria décédée, le kétala (partage de son héritage) est sur le point d'avoir lieu et ses biens décident d'associer les échantillons de vie auxquelles ils ont assisté afin de reconstruire son histoire.

<sup>2</sup> Dans ce roman, l'auteure nous plonge dans un village subsaharien où les hommes disparaissent mystérieusement. Lorsque l'histoire commence, une attaque a déjà eu lieu et un incendie a détruit une partie du village de Mulongo, quelque part à l'intérieur des terres en Afrique subsaharienne.

l'identité nationale/modernité. Dans cette perspective, elle se distingue de ses prédécesseurs lointains aussi bien aux plans littéraires qu'idéologiques. Ces différences littéraires et idéologiques sont notables dans la posture qu'elle adopte, une posture plus diasporale, en ce sens que sa figure d'écrivaine transnationale ou du monde devient une figure déterminante dans l'historicité du réseau de la diaspora.

De ce fait, nous avons choisi comme corpus les occurrences de ces énoncés dans les deux romans de la littérature d'expression française. *Kétala* de Fatou Diome et *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano constituent, dès lors, les romans à partir desquels sera élaboré notre corpus.

### **0.3. Motivation**

La lecture de *Kétala* de Fatou Diome et *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano, nous a permis de constater une organisation assez particulière des phénomènes énonciatifs. En effet, tel que nous l'avons mentionné, les auteures inscrivent dans ces romans un style qui alterne entre le style oral africain marqué par l'oralité et aussi celui écrit en occident. C'est pourquoi nous avons choisi comme thème de recherche *Polyphonie et appropriation langagière dans deux romans africains : Kétala* de Fatou Diome et *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano. Notre réflexion est sous-tendue par le fait que l'organisation des voix énonciatives dans le contexte de l'oralité africain de nos romans est un ressort de la dynamique discursive.

### **0.4. Revue de la littérature**

Plusieurs travaux ont été réalisés sur nos œuvres et sur la question de polyphonie et d'appropriation langagière.

Mikhaïl Bakhtine (1970) qui, dans son célèbre livre sur *Dostoïevski*, étudie les relations réciproques existantes entre l'auteur et le héros, afin de montrer que plusieurs voix se font entendre dans un même texte. D'ailleurs, il déclare : *il y a toute une catégorie de textes et notamment le texte littéraire, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre-elles soit prépondérante et juge les autres.* (1970 :201). Il s'agit de ce qu'il appelle littérature carnavalesque et qu'il qualifie quelques fois de mascarade. La relation polyphonique d'après Bakhtine est fondée sur le rapport auteur-héros dans la mesure où l'auteur en jugeant ses personnages joue un double rôle. C'est pourquoi Bakhtine parle d'auteur masqué.

C. Mbognou (1998) étudie *l'énonciation dans le Dernier jour d'un condamné de Victor Hugo*. Elle parvient à démontrer, à partir de l'étude de l'hétérogénéité énonciative, la perception

spatio-temporelle par le *condamné* principal, *je* (narrateur) du récit. Ce travail cerne les voix énonciatives qui nous intéressent puisque nous allons les étudier dans notre recherche.

De plus, Angel Bienvenue Nguéa (2003), dans son mémoire de DEA, *la Polyphonie discursive dans Le Lion de Kessel*, s'est exercé à l'étude de polyphonie, en accordant un intérêt spécifique à l'aspect interprétatif, et en traitant des particularités marquantes de la polyphonie. Il en résulte de ce qui précède que les recherches sur la polyphonie ont accordé une attention particulière à l'aspect linguistique, ainsi qu'à son usage dans l'interprétation d'une œuvre. Ce qui n'est pas notre objet d'étude en ce sens que notre sujet s'intitule : Polyphonie et appropriation langagière dans deux romans africains : *Kétala et La Saison de l'ombre*.

Par ailleurs, Geneviève Lemoine (2006) propose une étude de la *Polyphonie et Décentrement dans le roman francophone : Étude comparative de Texaco de Patrick Chamoiseau et Monnè, Outrages et Défis d'Ahmadou Kourouma*. L'étude comparative de ces romans vise à établir un dialogue littéraire entre des œuvres d'Afrique subsaharienne et des Antilles, jusqu'ici cloisonnées dans des typologies exclusives. L'auteur constate que les romans de Kourouma et de Chamoiseau partagent une écriture éclatée et plurielle ; leur analyse approfondie révèle un discours où s'imbriquent de multiples narrations, où se rencontrent divers énonciateurs. On a donc affaire à une polyphonie caractéristique de ces textes. Il en résulte aussi un effet global de décentrement.

En outre, Essambitia (2006) a travaillé sur *Les paramètres énonciatifs dans Malinda de Camille Nkoa Atenga*. Elle étudie la variation discursive et énonciative et démontre que la personne *je* du roman est une forme qui renvoie non seulement à la narratrice, mais aussi à certains personnages de l'œuvre. Elle aborde aussi la variation spatio-temporelle et les phénomènes de l'intertextualité dans l'œuvre en termes de polyphonie langagière. Ce mémoire de recherche n'est pas loin de notre objet d'étude dans la mesure où il utilise le cadre théorique de l'énonciation.

On retiendra également le travail d'Edmond Biloa (2007) sur *Le français des romanciers négro-africains : appropriation, variation, multilinguisme et normes*. Après avoir défini les concepts clés tels qu'énoncés par le titre de son ouvrage, l'auteur analyse à travers une multitude de productions d'auteurs africains tels que Ahmadou Kourouma, Calixte Beyala, Ferdinand Oyono, le phénomène de variation lexicale, stylistique et sociolinguistique. L'ouvrage montre bien que la variation est un phénomène quasi universel qui touche particulièrement les écrits d'auteurs africains dans lesquels on retrouve le reflet de leur particularité. Cet ouvrage n'est pas loin de notre problème de recherche puisque nos réflexions portent aussi sur l'approche stylistique évoquée dans son ouvrage.

Gérard Marie Noumssi (2007) traite de *la Variation normative et normalisation de la variation dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*. Cet article tente de cerner la problématique des variations de la norme ainsi que de leur esthétisation dans la prose littéraire de Kourouma. Après avoir défini son cadre méthodologique et conceptuel, l'auteur présente les différents pans de la variation normative, dont la phonologie, la morphosyntaxe, le lexique et la sémantique. Par la suite, il relève les différents procédés qui poussent Kourouma à normaliser les usages dans ses récits, ce qui est à l'origine d'une esthétique nouvelle. Ces considérations ont nourri nos réflexions sur l'étude de la polyphonie et l'appropriation langagière dans *Kétala* de Diome et *La Saison de l'ombre* de Miano.

Édouard Djob-li-kana (2008) a proposé une recherche : *Polyphonie et ses enjeux dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma : cas de En attendant le vote des bêtes sauvages, Monnès, outrages et défis*. Dans ce travail, il est question pour l'auteur d'étudier les faits polyphoniques tels que le discours rapporté, l'ironie, les points de vue et les proverbes dans les œuvres choisies. Par la suite, Djob-li-kana s'est employé à interpréter des voix du roman, à démontrer l'importance de la plurivocité qui, selon elle, est didactique, culturelle et historique. Cette recherche très ambitieuse va au-delà de nos préoccupations.

Gislain Nickaise Liambou (2009), quant à lui, s'intéresse à l'écrivaine sénégalaise. Son article *Fatou Diome : la déconstruction des mythes identitaires* révèle que *la construction du personnage chez Fatou Diome répond à une logique de déconstruction des clichés et stéréotypes identitaires*. Ce qui fait de l'écriture de Diome un espace de fusion des entités cosmopolites et d'interrogations sur le devenir de la société moderne. Il énonce l'idée dégagée dans le résumé du corpus de Fatou Diome selon laquelle l'identité est pour elle un rapport à l'étranger dans sa différence. L'auteure en tant qu'immigrée, fait de la littérature la voie idéale pour se trouver.

Augustin Emmanuel Ebongue (2013) s'intéresse quant à lui l'analyse de *quelques aspects lexicaux et syntaxiques de l'oralité et de l'oral dans le texte littéraire d'Afrique francophone*. Il se propose de dépasser la conception connue et répandue selon laquelle l'oralité n'est constituée que des formes littéraires (chant, proverbes, dictons...) pour adopter l'aspect linguistique, visible et concret de l'oral/ l'oralité qui est saillant chez les écrivains francophones. Ainsi, l'un des objectifs de son article est de recenser puis d'analyser dans une perspective sociolinguistique les nouvelles formes de l'oralité et de l'oral qui constituent l'œuvre aussi bien sur le plan textuel que sur le plan de la langue. Pour atteindre le but fixé, il se fonde sur deux auteurs : Patrice Nganang et d'Ahmadou Kourouma. Tout au long de son travail, Ebongue démontre que les genres oraux (chants, proverbes, contes, etc.) ne sont pas les seuls indices de

la présence de l'oralité dans un texte ; même les événements énonciatifs, les emprunts, etc. sont aussi les indices de l'oralité dans le texte.

Nous avons consulté aussi un ouvrage collectif dirigé par Alice Delphine Tang (2014), intitulé *L'œuvre romanesque de Léonora Miano : fiction, mémoire et enjeux identitaires*. Ce travail détaille l'ensemble des thèmes développés par L. Miano. La plupart des critiques qui y interviennent mettent en avant l'histoire de l'Afrique et de son passé qui s'y dessine, de même que la place centrale donnée à la femme. S'il y est toujours question d'identité, il s'agit de chercher en soi, avant d'aller face à l'autre. Ce travail collectif ne problématise pas les phénomènes de polyphonie.

Enfin, nous avons consulté le mémoire d'Anais Metoukson Delangue (2017) sur le *Personnage aux prises avec la mémoire* dans *La Saison de l'ombre* de Leonora Miano. Ce mémoire démontre que le personnage principal parvient à se réappropriier l'Histoire. Pour ce faire, Delangue envisage le personnage en tant que phénomène de signification et l'analyse dans sa dimension sémiotique et énonciative. Ce travail n'a pas pour objet d'étude la polyphonie et l'appropriation langagière qui nous préoccupe, mais il a utilisé le même roman sous un angle littéraire.

Dans l'ensemble, les travaux consultés ne sont pas tous d'obédience stylistique. Certaines recherches ne ciblent pas alors la problématique de polyphonie et appropriation langagière. Qui plus est, étant orientées vers des questions thématiques, les analyses revisitées s'éloignent de notre objet qui est l'hybridation des registres énonciatifs dans l'œuvre littéraire négro-africaine.

## **0.5. Problématique**

À la lecture des deux œuvres qui constituent nos supports de corpus, l'on note des phénomènes d'hybridation de l'oralité avec les structures de la narration du roman classique. De ces phénomènes d'hybridation discursive, se dégage les faits d'appropriation linguistique ainsi que les manifestations de plusieurs styles. C'est ce qui donne lieu à la polyphonie et l'appropriation langagière dont les formes et les effets méritent une attention particulière. Ainsi, nous reformulons notre question fondamentale de la manière suivante : qu'est-ce qui permet de cerner les phénomènes de la polyphonie et d'appropriation langagière en francographie africaine ? De cette interrogation centrale se décline deux questions secondaires : comment les théories stylistiques participent-elles à établir une typologie des faits d'appropriation à travers la polyphonie dans le corpus ? quelles sont les incidences de la polyphonie sur l'appropriation linguistique en contexte d'écriture du texte romanesque ?

## **0.6. Hypothèses de recherche**

Le postulat général de recherche est que les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière se cerneraient à partir de la modification des normes de la langue française repérables dans les pratiques langagières des différents énonciateurs en situation de communication. De cette hypothèse générale découlent les hypothèses spécifiques suivantes :

- la typologie des faits d'appropriation à travers la polyphonie se matérialiserait au sein des théories stylistiques à travers les procédés stylistiques tels que le plurilinguisme, les calques linguistiques, les registres de langues, la réduction lexicale et les types de discours.

- les formes de l'oralité et le langage imagé constitueraient les incidences de la polyphonie sur l'appropriation linguistique en contexte d'écriture du texte romanesque.

## **0.7. Objectifs de recherche**

Notre souci de recherche est de montrer que les phénomènes de polyphonie sur l'appropriation langagière en contexte africain participent à la créativité linguistique des différents énonciateurs dans le but d'enrichir l'usage tropicalisé de la langue française et de promouvoir leur identité culturelle. Ainsi, nous nous fixons des objectifs spécifiques suivants :

- prouver que la typologie des faits d'appropriation et de polyphonie se matérialise au sein des théories stylistiques à partir des procédés stylistiques tels que : le plurilinguisme, les registres de langue, les calques et les types de discours.

- démontrer que les formes de l'oralité et le langage imagé constituent les incidences de la polyphonie sur l'appropriation linguistique en contexte d'écriture du texte romanesque.

Après avoir cerné les objectifs de notre travail, il importe de s'interroger sur le cadre théorique et méthodologique.

## **0.8. Cadre théorique**

Le cadre théorique rend compte de la démarche à suivre dans une tâche d'investigation en linguistique. Le nôtre étant stylistique exige une attention dans l'appréhension de ses objectifs. Ce faisant, la stylistique étudie d'après Mendo Ze et al (2009 :20)

les procédés, la mise en œuvre d'éléments linguistiques (lexical, phonétiques, etc.) mais aussi rhétoriques et paralinguistiques (mimique, débit, ton, etc.), elle s'attelle à traquer l'expressivité, mais aussi l'impressivité, à surprendre l'émotivité, l'affectivité, mais également l'effet discursif à la réception, l'efficacité discursive.

Au niveau du cadre théorique de notre étude, nous avons opté pour la stylistique de l'énonciation et l'ehnostylistique comme méthode d'analyse de notre recherche.

En effet, E. Benveniste qui (1974 : 80) définit l'énonciation comme *la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*. Il précise que l'énonciation n'est pas la parole effective, mais c'est l'acte même de produire un énoncé et non un texte de l'énoncé. Cet acte est le fait du locuteur qui mobilise la langue pour son compte. Ainsi, il s'approprie l'appareil formel de la langue. De ce fait, il énonce sa position de locuteur par les marques spécifiques (espaces et temps). L'appareil formel de l'énonciation est selon E. Benveniste (1974 : 82) l'instrument de passage de la langue au discours. Autrement dit, le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part, et d'au moyen de procédés accessoires, de l'autre. Benveniste met en évidence l'appareil formel de l'énonciation comme instrument de passage de la langue en se posant comme sujet. Ainsi, l'énonciation nous permettra d'exploiter les éléments linguistiques tels que le lexique, la rhétorique en contexte d'énonciation et indiquer les différentes voix narratives et énonciatives qui ont recourt aux écarts lexicaux et morphologiques dans leur façon de s'exprimer.

En ce qui concerne l'ethnolistique, elle est une méthode critique d'analyse textuelle dont le champ littéraire porte sur les textes littéraires. Selon Gervais Mendo Ze (2004 :19)

Elle apparaît comme une stylistique qui a pour objet la critique du style des textes littéraires, pour procéder les techniques d'analyse en sciences du langage, et pour finalité la prise en compte des conditions de production et de réception des textes ainsi que l'étude des modes particuliers d'expression de valeurs culturelles.

En effet, chaque texte véhicule une culture et requiert pour sa compréhension et son interprétation une analyse particulière. Notre corpus révélant des talents de la parole, l'ethnolistique aura pour but de mettre en signification son originalité, sa particularité. Ainsi, il sera question pour nous de déterminer tous les aspects de la parole africaine à travers les conditions verbales et formelles du corpus.

Au terme de cette présentation de la grille théorique de la stylistique, nous pouvons dire que la stylistique de l'énonciation associée à l'ethnolistique sont les socles théoriques de l'étude de polyphonie et d'appropriation langagière. À ce sujet, nous avons pris en compte la méthode d'analyse de notre sujet de recherche.

## **0.9. Approche méthodologique**

Pour constituer notre corpus, nous optons pour une démarche manuelle qui consiste à lire les textes, à identifier et à relever les passages qui nous semblent importants pour notre étude. Ainsi, pour les analyser, la démarche hypothético-déductive sera notre option. En effet, après identification des orientations qui se dégagent de notre corpus, nous avons posé des questions et avons émis des hypothèses. Tangiblement, il est question de décrire, d'analyser et d'interpréter les éléments de polyphonie et faits d'appropriation linguistique en prenant appui sur leur contexte de déploiement afin de valider ou d'invalider ces hypothèses. Notre démarche ainsi envisagée sera répartie en deux parties.

## **10. Organisation de l'étude**

Notre étude sur la polyphonie et l'appropriation langagière dans deux romans africains : *Kétala* de F. Diome et *La Saison de l'ombre* de L. Miano s'organise en deux parties.

Dans la première partie, nous présentons *le cadre théorique aux perspectives d'analyse de la polyphonie et d'appropriation langagière*. À travers cette partie, il est question de présenter les conceptions théoriques de l'étude d'une part et de mettre l'accent sur la typologie des marques de la polyphonie et faits d'appropriation linguistique d'autre part.

La deuxième partie s'intéresse *aux mécanismes de la polyphonie et d'appropriation langagière en contexte d'écriture du texte romanesque*. Dans cet ordre d'idées, cette partie s'organise en deux volets : le premier volet porte sur les formes de l'oralité en tant que lieu de polyphonie et fait d'appropriation langagière. Le second volet sur l'étude de la rhétorique du texte polyphonique et d'appropriation linguistique dans *Kétala* de F. Diome et *La Saison de l'ombre* de L. Miano.

**PARTIE I : DU CADRAGE THÉORIQUE AUX  
PERSPECTIVES D'ANALYSE DE L'ÉTUDE**

## **Introduction Partie I**

La perspective linguistique montre en effet, que les écrivains en général, Africains en particulier n'ont jamais renoncé à l'utilisation de leurs langues dans l'expression de leur personnalité littéraire. Bien au contraire : les mots, les expressions, les phrases voire textes entiers ont souvent permis aux lecteurs issus des aires culturelles africaines en l'occurrence de retrouver les accents authentiques d'une personnalité culturelle. Dans l'écriture négro-africaine, l'implication des faits d'appropriation linguistique permet à la langue mise en évidence par les auteurs de s'éloigner considérablement des usages conventionnels et normatifs observés généralement chez les usagers francophones du français. Cette écriture permet aux voix qui s'entremêlent dans notre corpus de recourir d'une façon volontaire ou non aux pratiques artistiques dans lesquelles ils ont longtemps été éduqués dans leur terroir ancestral. De ce fait, nous constatons que les cultures africaines traversent la langue française et y laissent des traces durables dans l'expression des énonciateurs. Par ailleurs, une question centrale se pose à la compréhension de ces phénomènes : qu'est-ce qui permet de cerner les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière en francographie africaine ?

Rappelons que notre première partie permet de mettre en exergue les bases théoriques et les perspectives d'analyse de la polyphonie et d'appropriation langagière. L'enjeu épistémologique est important pour ce travail en ce sens qu'il met en avant plan les concepts clés du sujet. C'est pourquoi nous nous sommes posé la question de savoir : comment les théories stylistiques participent-elles à établir une typologie des faits d'appropriation langagière à travers la polyphonie dans le corpus ? L'objectif de cette partie est de démontrer qu'à partir des concepts de bases théoriques de la stylistique, nous pouvons dégager la typologie des marques d'appropriation langagière et de polyphonie. Pour ce faire, notre première partie se décline en deux chapitres. D'une part, nous présenterons les conceptions théoriques de l'étude et d'autre part la typologie des marques de polyphonie et d'appropriation langagière.

## **CHAPITRE 1 : CONCEPTIONS THÉORIQUES DE L'ÉTUDE**

Le cadre théorique rend compte de la démarche à suivre dans une tâche d'investigation en linguistique. Le nôtre étant stylistique exige que nous accordions beaucoup d'attention dans l'appréhension de ses objectifs. La stylistique a pour objectif les conditions verbales formelles qui rendent compte des effets de littéarité dans une œuvre littéraire ou dans un discours. En effet, la stylistique exige qu'on s'inspire de la pratique langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée à travers un régime bien particulier du fonctionnement. Ce chapitre est consacré aux conceptions théoriques de polyphonie et d'appropriation langagière. Autrement dit, ce premier volet de notre travail sera consacré à décrire ce qui définit la polyphonie et l'appropriation langagière dans son essence et dans les fondamentaux qui les caractérisent. Dans cette perspective, plusieurs tendances critiques ont vu le jour en stylistique. La question qu'on se pose dans ce chapitre est de savoir quelles sont les bases conceptuelles adoptées à l'analyse de la polyphonie et d'appropriation linguistique dans les œuvres du corpus d'étude ? À cet égard, nous nous proposons de préciser les approches stylistiques qui permettent de mieux éclairer notre champ d'investigation sur le sujet d'étude. En effet, nous présenterons dans le cadre de l'étude, les différentes méthodes d'analyse de la stylistique. Ensuite, nous aborderons l'hétérogénéité de la langue selon la conception de plusieurs théoriciens parmi lesquelles Mikhaïl Bakhtine, Oswald Ducrot et Jacqueline Authier-Revuz. En dernier lieu, nous expliquerons de manière subtile les faits d'appropriation à travers les genres oraux et les voix traditionnelles et leur lien avec les textes de la doxa.

### **1.1. LES THÉORIES STYLISTIQUES**

À l'origine, la stylistique renvoie à la notion de style, ce terme vient du latin *stilus* qui, en ancien français et dans l'antiquité, désignait le Pinçon de fer ou d'os utilisé pour écrire sur la cire. C'est également l'ancêtre du stylo et c'est à partir de cet instrument que le style désigne la manière d'écrire. D'après le *Trésor de la langue française* (1990), la stylistique est définie comme *la connaissance pratique des particularités d'une langue donnée notamment des figures et des idiotismes*. La stylistique est une discipline qui étudie les particularités d'écriture d'un texte, issue de la rhétorique et de la linguistique.

La discipline s'est développée plus rapidement à partir du XIX<sup>e</sup> siècle avec deux approches différentes : la stylistique de la langue et de la stylistique littéraire. La première s'intéresse à la langue, à l'état et aux faits du langage. La seconde, elle se penche plutôt sur les particularités du style de l'auteur. L'approche stylistique montre la structure du texte et comment les mots se combinent pour constituer un texte cohérent. L'objet de la stylistique pour Georges Molinié (1993 : 14) est *de scruter le fonctionnement du langage dans son régime*

*particulier mis en œuvre en littérature : c'est ce qui caractérise le langage littéraire, en tant que littéraire.* La stylistique examine le placement du langage en fonction de sa particularité dans le texte littéraire. Nous allons présenter dans notre étude les différentes théories stylistiques tels que la stylistique de l'expression, l'énonciation, l'ethnostylistique. Ces théories de la stylistique permettent d'examiner la particularité des textes littéraires. De ce fait, nous allons présenter dans le domaine de la stylistique, la théorie de l'expression, l'énonciation, l'ethnostylistique.

### **1.1.1. La stylistique de l'expression**

La stylistique de la langue a été fondée par Charles Bally (1951), disciple de Ferdinand de Saussure qui, dans son *Traité de stylistique française*, considère que l'objet de la stylistique est l'étude des *faits d'expression du langage organisés du point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité.*

Il s'agit, plus précisément, d'étudier, non pas le style particulier d'un auteur, mais plutôt l'ensemble des marques variables. Autrement dit, cette tendance stylistique permet d'inventorier et d'analyser les différentes marques affectives codées, inscrites dans le système de la langue et communes à tous les usagers. Dans cette perspective, un style donné est le fait d'un choix particulier parmi les marques variables du code. Ce qui explique l'existence d'un style individuel à différencier du style collectif.

L'objectif de la stylistique expressive cadre dans une certaine mesure avec la notion de *psychologie de style* chère à Henri Monier (1959). Elle vise l'analyse des mécanismes affectifs contenus dans le choix expressif d'un auteur ou d'un personnage avec pour finalité d'inscrire la sémantique au service de la psychologie.

La perspective de Bally prend place dans l'optique des études phraséologiques ayant influencé la stylistique à un moment donné de son évolution. Il est question de prendre en compte la réception du message et les conditions sociales de sa communication ; de théoriser les niveaux et les genres ; de sélectionner les idiotismes contenus dans les diverses langues particulières pour en constituer un glossaire. Les études stylistiques de Bally situent la stylistique autour d'une extension de la linguistique saussurienne appliquée au domaine des faits expressifs. Son but fondamental retrace le passage de la virtualité (abstraction) à la pratique effective. Il s'en suit une réinterprétation de la dichotomie langue/parole dans le but de cerner le langage affectif.

La méthode que propose Bally oriente cependant l'analyse stylistique vers une parole individuelle. Une telle démarche demande de prime abord la délimitation et l'identification préalable des faits stylistiques indépendamment de l'étude stylistique véritable. L'orientation stylistique se constitue, au regard de cette démarche, à l'aide des caractères affectifs, des moyens linguistiques qui sous-tendent leur existence, des relations entre ces faits et l'ensemble du système expressif qui les constitue.

Cette démarche s'applique aussi bien à l'expression d'un individu isolé qu'à l'expression d'un individu contraint par la praxis du groupe social : même si l'intention esthétique n'est pas la priorité chez un locuteur parlant spontanément sa langue (style réflexif), contrairement à l'écrivain qui emploie volontairement et consciemment l'outil linguistique dans une intention esthétique (style intentionnel).

Dans cette analyse fort détaillée, Étienne Karabétian (2000 : 90) fait observer que Bally essaye de cerner, dès ses débuts, la subjectivité langagière, *en passant en revue divers critères qui appartiennent pour la plupart à la méthodologie grammaticale : les intonations, le langage exclamatif, les modifications syntaxiques*. Le contenu se révèle clairement assujéti à la grammaire puisqu'ils y sont abordés des notions telles que le renversement de l'ordre logique des termes, l'ellipse ainsi que l'interrogation oratoire ou le *comme* interrogatif puis exclamatif. Avec ces phénomènes, l'on a à faire aux lieux par excellence de manifestations des valeurs expressives qui préoccupent l'auteur. Mais, c'est dans son *traité de Stylistique* (1951) que ces orientations esquissées préalablement seront exposées de manière plus méthodique, à partir de concepts opératoires dont les premiers sont la *délimitation* et *l'identification* des faits d'expression.

En Stylistique descriptive, toute la démarche explicative commence par deux opérations : la délimitation et l'identification. Ce sont les étapes préparatoires de la stylistique. Elles font l'objet de définition précise chez Bally, (1951 :16)

Délimiter un fait d'expression, c'est tracer dans l'agglomération des faits de langage dont il fait partie, ses limites propres, celles qui permettent de l'assimiler à l'unité de pensée dont il est l'expression ; l'identifier, c'est procéder à cette assimilation en définissant le fait d'expression et en lui substituant un terme d'identification [...] qui corresponde à une représentation ou à un concept de l'esprit.

De surcroît, en ce qui concerne la délimitation d'un fait d'expression, on prendra en compte non seulement le contexte sur le plan syntagmatique, mais aussi la situation du discours, ainsi que l'intonation et même la mimique ; en fait tout ce qui contribue à exprimer les sentiments d'un locuteur ( la joie ,la colère la peur ,l'impatience, etc.).L'identification , si elle a pour but de relier un fait de langage à un équivalent logique, en énonçant la notion simple à

laquelle il se rattache, elle repose sur la synonymie. L'on a donc à faire à des connotations de faits d'expression actualiser dans l'énoncé, mais leur source demeure dans la nature même des mots employés. Au demeurant, la nature des connotations affectives dans le langage est double, selon qu'il s'agit d'effets naturels ou d'effets par évocation.

Dans les effets naturels, il existe pratiquement une relation entre la forme et le sens. Le signe est motivé et ces motivations qui ne sont pas directement nécessaires au sens objectif supportent, pour ainsi dire, des valeurs secondaires.

Pour citer Bally, (1951 :167) l'on a à faire à un effet naturel ou direct quand

en entendant prononcer un mot, nous éprouvons une impression agréable ou désagréable, sans que la réflexion ne fasse rien ajouter d'essentiel à cette impression première ; il en va de même lorsqu'une expression nous fait voir une chose avec des proportions ou une intensité frappante ; enfin quand le fait de langage éveille en nous une impression de beauté, de joliesse, de grâce, etc.

En revanche, les effets par évocation procèdent non pas par la forme en elle-même, mais par son emploi, en sorte que, retiré même de son contexte et en exclusion même de ceux qui l'ont énoncé, il continue à évoquer son milieu d'origine dont l'image lui reste attachée. Ainsi, les effets naturels propres à la stylistique correspondent à la connotation tandis que ceux par évocation sont liés à la dénotation. Dans ces conditions, la stylistique de Charles Bally nous permettra de mettre en évidence les valeurs expressives du système d'une langue dans *la Saison de l'ombre* (2013) et *Kétala* (2006) tout en faisant ressortir les mécanismes affectifs contenus dans le choix expressif de nos auteures ou des personnages du corpus d'étude. La stylistique de l'expression est une base de la stylistique de l'énonciation. Le but de cette notion dans notre travail était de montrer que l'énonciation découle de cette stylistique.

### **1-1-2- La stylistique structurale**

La stylistique structurale est née du développement de la « critique formelle » en Europe et aux Etats-Unis. Les pionniers de cette approche stylistique sont les formalistes russes qui, dès l'année 1920, proposaient déjà des méthodes d'analyse immanentes des textes littéraires, considérées alors comme des « entités autonomes ».

Selon Riffaterre, la stylistique s'attachera à cerner, dans les énoncés littéraires, les éléments expressifs imposant à un lecteur potentiel des modalités spécifiques de décodage. Aussi Michael Riffaterre fera valoir que *la stylistique étudiée, dans l'énoncé linguistique, ceux de ses éléments qui sont utilisés pour imposer au décodeur la façon de penser de transmettre*

*une forte charge d'information.*<sup>3</sup> C'est-à-dire que la stylistique structurale peut être perçue comme stylistique du discours.

La stylistique structuraliste a des principes théoriques à savoir : Au XX<sup>ème</sup> siècle, la stylistique structurale a été influencée, comme les autres orientations dans les sciences du langage, par les théories de Ferdinand de Saussure. C'est ce qui justifie et explique les principes qui l'ont marquée : l'immanentisme du fait stylistique, la combinatoire diachronique\synchronie, la pertinence du décodeur et la définition structurale du fait de style.

- L'immanentisme des faits stylistiques comme les formalistes russes et français l'ont prouvé successivement, l'un des principes fondamentaux en analyse structurale est qu'un texte littéraire est un système combinatoire de signes à l'intérieur du système de la langue. « Toute étude stylistique d'un texte ne peut, dans ces conditions, reposer que sur une identification et une description de ses structures formelles à l'intérieur du système qu'il constitue » Selon Riffaterre on ne sort pas du texte littéraire, le texte est un ensemble clos, fermé. La stylistique structurale comme la remarqué Pierre Barruco, part du principe simple que les éléments d'un texte ou plus généralement d'un message ne doivent jamais être considérés ponctuellement, mais toujours comme les composants fonctionnels d'un ensemble organique. Un texte littéraire constitue donc une structure qu'on ne saurait réduire à la somme de ses composants, mais qu'on doit étudier en fonction de ses articulations internes.
- La combinatoire diachronique\synchronie

En linguistique générale, la synchronie définit une période de temps bien délimité au sein de laquelle l'on peut procéder à des descriptions d'état de langue ou mener des analyses de faits linguistiques. Une approche qui s'intéresse à l'évolution d'une langue au cours de son histoire. Une approche « synchronique » ne prend au contraire en compte qu'un seul et unique état de langue considérée. Par contre, l'étude diachronique définit la même description ou même analyse des faits linguistiques à travers plusieurs états de langue successifs, définis historiquement.

En stylistique structurale, l'on insiste sur le fait que la connaissance synchronique ne va pas sans la connaissance diachronique. Il faut que l'état d'une langue à chaque époque soit connu par rapport aux autres pour que l'on puisse juger de l'usage qu'en fait un écrivain. Partant, le stylisticien essaie de reconstituer l'effet que le style d'un texte avait à l'époque où il

---

<sup>3</sup> M Riffaterre, 1971, *Essai de stylistique structurale*, paris, Flammarion, p.145.

fut écrit et de corriger éventuellement les jugements portés sur ce même texte par les lecteurs modernes.

Riffaterre estime qu'on doit combiner l'approche synchronique et l'approche diachronique. D'un côté, un état de langue qui a conservé parfaitement sa structure et ses patterns stylistiques de contrôle du décodage, figés par l'écriture. De l'autre côté, les différentes actualisations des potentiels du texte réalisé par les générations successives de décodeurs, dans les limites imposées par les patterns du texte et les codes des lecteurs, avec conflit ou non entre les deux.

Partant, la stylistique structurale, essentiellement orientée vers la réception des textes littéraires, se définira comme une stylistique du décodage, c'est-à-dire, d'après karabétian, une linguistique des effets du message [...] l'aboutissement de l'acte de communication et de la fonction qu'il a de forcer l'attention

C'est pourquoi Riffaterre estimait que la tâche de la stylistique est d'étudier le langage du point de vue du décodeur, puisque ses réactions, ses hypothèses sur les intentions de l'encodeur, et ses jugements de valeur sont autant de réponses aux stimuli encodés dans la séquence verbale. Le décodeur se ramène à un informateur qui fournit des indices du stimulus encodé dans un texte. Le groupe d'informateurs utilisé pour chaque stimulus ou pour une séquence stylistique entière sera appelé architecteur. Moyennant l'architecteur, la stylistique accorde ainsi une fonction importante du décodeur. Outre la faculté qu'aura ce dernier de percevoir le caractère spécifique du style, il est particulièrement utile en tant qu'instrument heuristique, puisque sa perception reproduit le phénomène observé, plaçant logiquement le stylisticien dans la position même du décodeur, sans qu'il soit contaminé par la subjectivité de ce dernier.

Selon Riffaterre, la pertinence du décodeur se révèle à la lumière de la fonction de l'architecteur, qui peut non seulement repérer les procédés stylistiques, mais expliquer leur fonction esthétique. Il s'agit d'un principe structural et fonctionnel.

- Le surcodage du fait de style

La notion de surcodage constitue la pierre angulaire de la stylistique dans l'approche structurale. On en vient à une définition du style compris comme l'approche structurale. On en vient à une définition du style compris comme un soulignement (emphatique, affectif ou esthétique) ajoutée à l'information transmise par la structure linguistique, sans altérations de sens.

À en croire Hardy, par ce surcodage, *l'énoncé est chargé de segments imposés à l'attention du lecteur (incapable)*<sup>4</sup>, ce que Riffaterre appelle « des procédés stylistiques ». De surcroît, le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques [...] ce qui revient à dire que le langage exprime et que le style met en valeur.

Du reste, cette conception structurale du style va de pair avec sa définition linguistique, dans la mesure où la stylistique n'est qu'une partie de la linguistique qui étudie la perception du message, d'après le système d'opposition par lequel des modifications expressives (intensification de la présentation coloration affective, connotation esthétique) sont apportées à l'expression linguistique, au processus de communication minimale.

La stylistique structurale, en se constituant comme une nouvelle tendance d'approche des textes littéraires, selon des principes d'obédience linguistique, se redéfinit en fonction d'une conception de la langue considérée désormais comme un système. Le stylisticien se doit alors d'en cerner les articulations épistémologiques, aux fins de mettre en lumière les aspects novateurs.

- L'ancrage épistémologique

La stylistique structurale trouve probablement sa genèse dans les études de phonologie du cercle de linguistique de Prague dont un des représentants célèbres demeure Roman Jakobson. Elle bénéficie également d'un évident intérêt affiché à l'égard du structuralisme dès les années 1960, avec la diffusion, en occident, des travaux des formalistes russes constituent une illustration pertinente de l'application des méthodes linguistiques à l'analyse des textes littéraires. C'est d'ailleurs dans la même optique que Roman Jakobson proposera ses explications sur les fonctions du langage, à partir des modèles de textes littéraire. Dans cette mouvance, deux phénomènes linguistiques essentiels sont remarquables à savoir :

La primauté de la fonction poétique encore en gestation chez Roman Jakobson

Toute communication verbale est analysée comme un message ayant pour auteur un destinataire (locuteur), qui l'a créé à l'intention d'un destinataire ; ce message, produit dans un certains contexte linguistique (ou extralinguistique), utilise un code et un moyen de transmission appelé contact. Partant, l'auteur identifie successivement

D'après Stolz,

---

<sup>4</sup> A Hardy, 1969, « Théorie et méthode stylistique de M. Riffaterre », in *Langue Française*, n3.

*La fonction poétique rend compte du sentiment de clôture autarcique donné par l'œuvre littéraire : contrairement aux autres types d'énoncés, elle semble se suffire à elle-même, n'avoir d'autre but qu'elle-même, être une structure totale<sup>5</sup>.*

Mais en fait, deux fonctions seulement sont toujours présentes : la fonction référentielle et la fonction stylistique ; Cependant la fonction stylistique est la seule centrée sur le message, puisque toutes les autres sont orientées sur quelque chose d'extérieur à lui. C'est pourquoi, d'après Riffaterre, il semble plus satisfaisant de dire que la communication est structurée par cinq fonctions directionnelles et que son intensité (depuis l'expressivité jusqu'à l'art) est modulée par la fonction stylistique, qui l'emporte couramment sur la fonction dénotative.

Le concept de « fonction stylistique » présente un avantage par rapport à la notion de « fonction poétique ». Il prend en compte non seulement les textes poétiques mais aussi toutes les formes de production littéraire ; de plus, cette fonction stylistique se manifestera dans tous les facteurs du processus d'encodage qui a pour effet de limiter la liberté de perception durant le décodage.

Roman Jakobson a donné lui-même le critère de repérage de « la fonction poétique », en rappelant la distinction classique entre « la combinaison » dans le texte littéraire.

Or dans le texte poétique, les relations fondées sur l'équivalence sont substituées aux relations fondées sur la contiguïté de sorte que la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. D'où dans l'analyse structurale, la description de ces « équivalences » que l'on appellera [...] des « couple ».

-La percevabilité du fait de style

L'on a rappelé que la stylistique structurale se fonde, entre autres, sur le principe d'une conception immanente de la langue perçue comme un système. Le texte étant défini par ailleurs comme une entité structurale, on y procède à une description de tous les éléments linguistiques de l'ensemble verbal considéré, au niveau phonique, lexical et morphosyntaxique, d'après leurs principales articulations.

S'inscrivant résolument dans cette approche, les formalistes français élaborent un modèle de relation qui doit non seulement rendre compte, dans leurs analyses structurales, de la distribution et de l'interaction des composantes d'un texte (encore appelé « langage objet »),

---

<sup>5</sup> C. Stolz, 1999, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, P.9-10.

mais aussi justifier l'unicité du texte-corpus, en tant qu'objet d'analyse unité signifiante, selon le symbolisme des signes dont le texte est fait. D'où la distinction de trois catégories de sens :

-Le sens dans la langue, c'est-à-dire dans le code commun à tous ;

-les restrictions imposées à ce sens par le contexte (ou le code particulier au texte)

-enfin le sens structural, ou sens dans le système sous-jacent au texte. Il s'agit du sens que prend le mot en actualisant une structure.

-La percevabilité des faits stylistiques dans les structures linguistiques

La stylistique structurale se fonde, entre autres, sur le principe d'une conception immanente de la langue perçue comme un système.

### 1-1-3 La stylistique génétique

La stylistique génétique est une forme de structuralisme préoccupé des « organismes poétiques en soi ». L'œuvre doit donc fournir ses propres critères d'analyse<sup>6</sup>.

Ce qu'elle recherche à la fin, c'est l'homme et la société tels qu'ils sont recréés par le pouvoir inventif du langage. Car le langage est le reflet de la personnalité de l'auteur et reste inséparable de tous les auteurs moyens d'expression dont il dispose<sup>7</sup>.

L'œuvre est une chose mentale et ne peut être accessible que par intuition et la sympathie. Le représentant le plus significatif de la stylistique génétique est Leo Spitzer qui s'inspirera lui-même de la conception de l'art de Benedetto Croce. Il y a lieu de citer aussi Carl Vosler<sup>8</sup>

La méthode proposée par Spitzer a pour but de réconcilier le texte et la psyché de l'auteur c'est-à-dire d'établir le lien entre le texte et l'âme de l'auteur (animus). Pour y parvenir, il étudie les écarts stylistiques des auteurs par rapport à l'usage moyen (donnée sociale de la langue).

Spitzer inscrit sa méthode tout entière dans l'immanence de l'œuvre, tout est dans l'œuvre : rien n'y est caché. Telle est la conception stylistique de Spitzer.

---

<sup>6</sup> Mendo Ze, (2009), *G, S... comme stylistique*, Paris Harmattan, pp.69.

<sup>7</sup> Ibid pp.69.

<sup>8</sup> Ibid, PP. 69.

#### 1.1.4. Stylistique de l'énonciation

C'est avec le Cours de linguistique Générale (1981) que la parole acquiert une place particulière dans l'étude du langage par Saussure. En effet, il établit une véritable dichotomie entre la langue et la parole qui fait de cette dernière un phénomène secondaire à l'étude du langage. De ce fait, Saussure lui-même fait une distinction entre la linguistique de la langue et linguistique de la parole qui prendra en compte les manifestations individuelles et momentanées de la langue. Cette séparation entre les deux linguistiques ouvre la voie à la linguistique énonciative qui s'intéresse à la manifestation individuelle et libre de la langue par un individu.

C'est grâce à Benveniste (1984 : 80) que la notion d'énonciation est théorisée ; il la définit comme *la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*. Benveniste met en évidence l'existence d'un *appareil formel de l'énonciation* dont font partie les éléments de la déixis :

- Les pronoms personnels de la première personne et de la deuxième personne : ils renferment les actants ou les participants de la situation d'énonciation au cours de l'acte d'énonciation. Jean Dubois et alii (2001 :339) définissent les participants à la communication comme *le sujet parlant et son ou ses interlocuteurs*. Ils se traduisent dans Kétala (2006) par les indices de personne. On y rencontre des embrayeurs tels que *je, tu, nous, vous* et des cas de : *il(s), on*.
- Certains déterminants possessifs et démonstratifs : *ma, son, les siens, notre*.
- Les indicateurs spatio-temporels : les déictiques spatiaux s'organisent à partir de la position du corps de l'énonciateur tandis que les déictiques temporels prennent pour origine le moment où celui-ci parle ; moment qui correspond au présent linguistique. Prenant en compte les aspects morphosyntaxiques, les indices spatio-temporels sont particulièrement remarquables par leurs déploiements : *l'aurore, la nuit, sous le même toit*.
- Les temps verbaux et les traits culturels ; on assiste à un mélange de deux types d'énonciations que Benveniste présente comme antinomiques : l'énonciation historique et l'énonciation de discours.

L'énonciation historique encore appelée récit, rappelle Maingueneau (1993 : 35) *correspond à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation*. Le récit est identifiable par l'usage des temps verbaux tels que le passé simple, le plus-que-parfait, l'imparfait auxquels on joint accessoirement le conditionnel. Dans Kétala (2006), l'imparfait de l'indicatif et le passé simple de l'indicatif sont les temps globalement utilisés pour cette énonciation. Ils expriment la durée indéterminée d'une action,

ils rapportent des évènements antérieurs. L'énonciation de discours est pour D. Maingueneau (1993 : 35), *toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (je-tu /ici/maintenant) autrement dit qu'implique un embrayage*. L'appareil formel du discours est caractérisé entre autres par la présence des pronoms embrayeurs (je, tu) et par l'usage du présent de l'indicatif. Dans le cas de (K) et (SO), il existe deux instances énonciatives : l'instance du narrateur et les instances secondaires que sont les personnages dont les discours sont rapportés.

Benveniste (*op. cit.*, 82) précise que l'énonciation se révèle être le processus par lequel la langue devient discours, car à travers la mise en fonctionnement individuel de la langue par le locuteur, la langue perd son caractère collectif et stable pour devenir individuel et instable selon le locuteur. Par conséquent, *en tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir par rapport à la langue comme un procès d'appropriation. Le locuteur s'approprie l'appareil formel de la langue et il énonce sa position de locuteur par des indices spécifiques, d'une part et au moyen de procédés accessoires, de l'autre*. Il met en évidence l'appareil formel de l'énonciation comme instrument de passage de la langue vers le discours. Cet appareil a pour paramètre essentiel le locuteur qui met en fonctionnement de la langue en se posant comme sujet.

Benveniste présente la notion du *sujet parlant* en lui donnant une place importante au cœur de la linguistique de l'énonciation et en faisant ressortir les marques linguistiques de sa présence dans le discours. Étant donné que le discours est la langue mise en action entre les partenaires, la notion du *sujet parlant* ne peut se définir et se concevoir que dans cette mise en action. C'est dire que c'est *dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet*. (*op. cit.*, 259). Autrement dit, le sujet parlant est celui-là qui s'approprie la langue pour son propre compte et sans qui la langue ne peut se transformer en discours. La théorie de l'énonciation place ainsi le sujet parlant comme l'axe principal, l'élément nécessaire à toute réalisation de la parole, à toute mise en fonctionnement de la langue. De ce fait, la notion de sujet parlant implique la notion d'interaction verbale entre lui et l'auditeur.

À partir de là, on peut donc comprendre que le sujet parlant est celui qui s'approprie, celui qui exerce la langue pour son propre compte, le locuteur, destinataire, le co-énonciateur de la parole. Ainsi, *l'acte individuel d'appropriation de la langue introduit celui qui parle dans sa parole. C'est là une donnée constitutive de l'énonciation. La présence du locuteur à son énonciation fait que chaque instance du discours constitue un centre de référence interne*. E. Benveniste (*op. cit.*, 82). En d'autres termes, il n'existe de sujet parlant, de locuteur qu'en une instance de discours unique. Le locuteur, en exerçant la langue, s'inscrit dans cette langue à

travers des formes linguistiques : *celui qui parle s'approprie le « je » qui, dans l'inventaire des formes de la langue, n'est qu'une donnée lexicale pareille à une autre, mais qui, mis en action dans le discours, y introduit la présence de la personne sans laquelle il n'est pas de langage possible*. E. Benveniste (*op. cit.*, 68). Autrement dit, on ne peut parler du sujet parlant à travers la personne je et ses allomorphes. Le discours implique nécessairement une interlocution, une communication, un dialogue entre deux interlocuteurs.

La stylistique de l'énonciation est primordiale à notre étude dans la mesure où nous allons étudier tout au long de notre travail la situation d'énonciation qui s'intéresse aux interlocuteurs, aux circonstances de la communication et aux procédés linguistiques qui accompagnent le message et les manifestations de l'énonciation qui implique les éléments qui entrent dans cette conversion de la langue en discours.

### **1.1.5. L'ethnostylistique**

Il est important de rappeler que lorsque le mot stylistique apparaît pour la première fois en langue française en (1872), il est un emprunt de l'allemand *stylistik*. Cette genèse établit donc que le style est la motivation essentielle de la stylistique qui a pour objet d'étude le discours ou le texte littéraire. Or, quel que soit l'angle sous lequel on prend l'œuvre africaine, comme n'importe quel texte pose à la fois des problèmes de productions et de réceptions. La recherche d'une identité, quelles soit historique ou idéologique ; la mise en œuvre de l'élément culturel ; la prise en charge de la praxis sociale par la langue ; constituants autant de considérations qui intéressent la critique des textes africains. Le substrat culturel y est important, parce que l'écrivain issu d'un milieu exprime nécessairement les réalités de ce lieu-source en se servant de la langue française comme moyen de communication.

De la sorte, les conditions de productions du texte, parce qu'elles imposent à l'énoncé des contraintes, doivent être prise en compte dans l'effort de compréhension de l'œuvre littéraire, c'est-à-dire du résultat de cette activité langagière.

S'agissant des textes africains, les paramètres évoqués participent à leur texture et en sont des composantes essentielles. Chaque texte africain est ainsi l'expression partielle ou totale d'une culture, et tout le problème est de voir comment la langue française peut prendre ou prend concrètement en charge l'expression des identités culturelles, du vécu négro-africain. Animé par le souci de fonder une école de stylistique, Gervais Mendo Zé (1984 : 9) s'est employé à défendre la voie ethnostylistique pour être la spécificité de ladite École. Il s'agit pour lui :

L'ensemble des conditions sociales impliquées dans l'étude des relations qui existent entre le comportement social et l'utilisation de la langue. En outre, les données communes à l'auteur et au destinataire d'une œuvre sur la situation culturelle et psychologique, référentielle, les expériences et les connaissances de chacun des deux constituent le contexte de situation (1984 : 9).

Cette appréhension a le mérite d'établir un lien entre l'auteur et son œuvre d'une part et l'auteur et son milieu d'autre part. Nous sommes alors dans le champ de la stylistique et précisément d'une stylistique particulière à la frontière de l'ethnologie et de la stylistique : l'ethnostylistique. Mendo Ze (2004 : 19-20) estime que L'ethnostylistique est

une stylistique qui a pour objet la critique du style des textes littéraires, pour procéder les techniques d'analyse en science du langage, et pour finalité la prise en compte des conditions de la production et de réception des textes, ainsi que l'étude des modes particulières d'expression des valeurs culturelles.

Comme on le constate, elle peut s'appliquer à d'autres textes que les textes africains, mais à forte coloration ethnique, culturelle, etc. l'ethnostylistique est une stylistique se préoccupant de l'étude des conditions verbales et formelles, à l'œuvre dans le discours littéraire. Elle doit faire partir des propriétés intrinsèques du texte et *constater secondairement qu'elles reflètent en même temps qu'elles constituent certains rapports sociaux et certaines relations intersubjectives* (C. Kerbrat-Orecchioni, 1980 : 22). L'ethnostylistique est à considérer en outre comme l'étude formelle du message linguistique en liaison avec l'ensemble des circonstances de communication et des conditions particulières de l'énonciation. Cette approche permet de conclure que les compétences culturelles et idéologiques c'est-à-dire les connaissances, les croyances, systèmes de représentations et d'évaluation de l'univers référentiel de l'écrivain et du lecteur, ce que P. Charaudeau (1983 : 23), appelle *les circonstances de discours*, cet ensemble de savoirs supposés qui circulent entre les sujets du langage. Les pratiques sociales partagées, les points de vue réciproques de l'écrivain et du lecteur ont l'un sur l'autre (ou le filtre conducteur) de sens sont autant de conditions à satisfaire afin que le texte actualise pleinement son contenu potentiel. C'est ce qui fait comprendre que dans l'acte d'une production littéraire, il y a un acte de double activité, un ajustement entre le sens explicite et aussi un acte implicite construit par les circonstances de la production littéraire dont la combinaison participe à l'enjeu discursif de l'acte du langage.

Les théories stylistiques convoquées en dessus conditionnent la compréhension des œuvres du corpus. Elles permettent d'avoir des notions de base dans le domaine de la stylistique.

## 1.2. LA QUESTION DE L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DANS LA LANGUE

L'hétérogénéité renvoie à l'inscription de différentes modalités discursives dans un autre discours. Dès lors, un discours est hétérogène, c'est-à-dire complexe, complexité dont la dénomination prend plusieurs formes. Selon Maingueneau (2003 : 178), *l'identification de divers types de séquence amène à considérer le texte comme une réalité hétérogène*. En effet, ce fait de langue permet de montrer la présence d'un discours dans un autre discours ceci dans le but d'éviter toute homogénéité discursive et textuelle. Dans cette optique, nous allons présenter ces différents théoriciens tels que Mikhaïl Bakhtine, Oswald Ducrot et pour conclure Authier-Revuz qui ont eu à parler de l'hétérogénéité.

### 1.2.1. Mikhaïl Bakhtine

Bakhtine a théorisé le dialogisme, dont le contexte avait été préparé par des linguistes contemporains (Jakubinski, Medvedev, Volochinov). Le modelage de cette épistémologie est sans doute aussi concomitant des travaux de Benveniste qui s'est préoccupé du renouvellement épistémologique postsaussurien. Les linguistes de l'énonciation comme Benveniste (1966) placent le sujet parlant au centre de toute production discursive et le présentent comme le seul actualisateur des virtualités de la langue, dans une situation de discours. En effet, Bakhtine a écrit plusieurs ouvrages portant sur le dialogisme et la polyphonie qui caractérise le roman. Dans son premier ouvrage *la poétique de Dostoïevski* (1970), Mikhaïl Bakhtine clarifie les concepts *de mot, polyphonie et dialogisme*. Il aborde le roman en tant que matérialité linguistique, dans sa structure linguistique. Ainsi, le théoricien a pour objet *slovo* qui désigne soit *le mot* soit *le discours*. Partant de cette observation, Bakhtine (1970 : 14) arrive à la conclusion selon laquelle un roman est dit polyphonique lorsque les personnages sont les sujets de leur propre discours mis au même titre que la pensée de l'auteur selon cette déclaration :

La pluralité des voix et des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constitue en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevsky. Ce qui apparaît dans ces œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leurs univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unicité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevsky sont en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets du discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant.

Le sujet personnage qui prend en charge le discours émet une idée, un jugement sur le monde et sur lui de sorte que ce jugement, indépendant de celui de l'auteur est aussi valable que celui de l'auteur. Il y a donc une certaine confrontation de ces voix (personnage et auteur) ayant toutes les deux une même valeur. Ainsi, le sujet qui prend en charge le discours n'est pas un *je* unifié c'est-à-dire qui n'est constitué qu'une d'une seule voix, mais un *je* multiplié. À ce

moment, le *je* devient polyphonique *lorsque plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre*. (Ibidem. 76). Autrement dit, l'instance émettrice est dialogique lorsqu'elle met en relation le locuteur et l'allocutaire, le narrateur et le narrataire, l'auteur et le lecteur. Elle devient polyphonique lorsqu'il existe plusieurs voix dans un même énoncé d'où le plurivocalisme.

Polyphonie et dialogisme introduisent le phénomène d'hétérogénéité pris en compte de manière pluridimensionnelle à travers le concept du plurilinguisme. M. Bakhtine (1978 :126) le définit comme une construction hybride dans lequel

un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en réalité, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques. Il faut le répéter ; entre ces énoncés, ces styles, ces langages, ces perspectives, il n'existe, du point de vue de la composition ou de la syntaxe, aucune frontière formelle. Le partage de voix et de langages se fait dans les limites d'un ensemble syntaxique, souvent dans une proposition simple.

Le plurilinguisme repose sur trois principes essentiels, dont l'hétéroglossie, l'hétérologie et l'hétérophonie. En effet, Bakhtine (1978) cité par Lemoine (2006 : 20) considère la construction romanesque comme *un espace multiforme où s'enchevêtrent les discours sociaux, les formes littéraires, les langues et les voix individuelles. Le roman constitue pour lui un genre hybride et un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal*. Cette perception du roman permet de comprendre que la notion de plurilinguisme chez Bakhtine englobe non seulement l'hétérogénéité linguistique, mais aussi l'hétérogénéité vocale.

La notion d'hétéroglossie suppose une diversité de langue, c'est-à-dire que le locuteur, en s'exprimant, utilise plusieurs langues dans son énoncé. L'hybridation renvoie au mélange de deux ou plusieurs langages à l'intérieur d'un énoncé. Il s'agit de la présence dans le texte littéraire d'idiomes étrangers (présence d'une autre langue) aussi bien que des variétés sociales ou régionales de la langue principale.

La notion d'hétérologie quant à elle, englobe la diversité de niveaux de langue, de registres sociaux. Dans ce cadre, le plurilinguisme est diversité *des langages et non l'unicité d'un langage commun normatif, qui apparaît comme base du style*. Bakhtine (*op. cit.*, :129). Le roman rassemble plusieurs styles, plusieurs registres de langue, plusieurs niveaux de langue qui permettent de réfracter non seulement les intentions de l'auteur, mais aussi de rendre compte aussi réellement que possible de la réalité ou de la société qu'il transcrit.

Enfin, l'hétérophonie concerne la plurivocité ou la présence de plusieurs voix indépendantes dans le discours. Ces formes du plurilinguisme s'observent dans les différents

romans de notre corpus dans la mesure où les personnages de ces romans s'expriment indépendamment de l'opinion de l'auteur.

Bakhtine est devenu, depuis le début des années 70, une référence presque incontournable dans le cadre de travaux littéraires et linguistiques attachés à saisir les formes prises par l'altérité. Nous allons aborder dans la suite de notre travail, le système des acteurs polyphoniques tel que formulé par Ducrot.

### 1.2.2. Oswald Ducrot

Ducrot développe sa théorie de la polyphonie énonciative, esquissée dès les travaux de (1980), dans un chapitre en (1984). Il la définit alors comme une extension (*très libre*) à la *linguistique des recherches de Bakhtine sur la littérature*. Ducrot (1984 : 173). Dans la continuité des recherches bakhtiniennes, la théorie polyphonique de l'énonciation remet en cause l'unicité *du sujet parlant* (1984 : 171), plus précisément le fait que chaque énoncé ne puisse être rapporté qu'à un seul énonciateur, identifié au locuteur :

Pour Bakhtine, il y a toute une catégorie de textes, et notamment de textes littéraires, pour lesquels il faut reconnaître que plusieurs voix parlent simultanément, sans que l'une d'entre elles soit prépondérante et juge les autres : il s'agit de ce qu'il appelle, par opposition à la littérature dogmatique, la littérature populaire, ou encore carnavalesque, et qu'il qualifie quelquefois de mascarade, entendant par-là que l'auteur y prend une série de masques différents. Mais cette théorie de Bakhtine, à ma connaissance, a toujours été appliquée à des textes, c'est-à-dire à des suites d'énoncés, jamais aux énoncés dont ces textes sont constitués. De sorte qu'elle n'a pas abouti à mettre en doute le postulat selon lequel un énoncé isolé fait entendre une seule voix.

Il semble bien que Ducrot ait développé sa théorie à partir seulement des travaux de Bakhtine portant sur la polyphonie littéraire, très précisément l'étude sur *Dostoïevski* (1970). On peut dire que Ducrot reprend à Bakhtine la métaphore musicale de la polyphonie par laquelle était caractérisé un type d'écriture romanesque, pour la déplacer sur l'énoncé quotidien : métaphore au second degré. Sur ces bases de lecture, Ducrot semble appliquer le concept de polyphonie à l'énoncé quotidien, qui constitue, dans l'optique bakhtinienne, un espace où se déploie le dialogisme. De sorte que, Ducrot va parler de polyphonie là où Bakhtine parle de dialogisme. La théorie polyphonique de l'énonciation, afin de décrire la pluralité des voix superposées dans un énoncé, distingue différentes instances énonciatives, notamment celles du sujet parlant, des locuteurs et des énonciateurs. Le sujet parlant correspond au producteur effectif du message, il fait partie de la réalité extralinguistique, il est *un élément de l'expérience*. Ducrot (1984 : 199), à la différence du locuteur qui n'existe que dans et par le discours. Par ce terme, souvent employé au pluriel, sont désignés, dans un énoncé polyphonique, les différents responsables des énoncés distincts tels que définis par Ducrot (1984 : 193-194) :

J'entends par locuteur un être qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom je et les autres marques de la première personne. Même si l'on ne tient pas compte, pour l'instant, du discours rapporté direct, on remarquera que le locuteur, désigné par je, peut être distinct de l'auteur empirique de l'énoncé, de son producteur – même si les deux personnages coïncident habituellement dans le discours oral.

Autre distinction, de plus d'importance pour traiter de la *double énonciation*, celle du locuteur et de l'énonciateur, que Ducrot (1984 : 205) introduit par le biais d'une métaphore littéraire :

J'appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. [...] Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur. [...] D'une manière analogue, le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes.

Le locuteur est donc le responsable de l'énoncé, alors que l'énonciateur est défini non plus comme responsable d'un acte illocutionnaire, mais comme source *d'un point de vue*. (Ducrot, 1980). Ducrot emprunte le signifiant polyphonie, le déplace du cadre littéraire qui était le sien dans les travaux de Bakhtine, se l'approprie. Ducrot pose la question du sujet parlant, en proposant une analyse intra-linguistique de l'énonciation comme mise en scène de différents points de vue.

### 1.2.3. Jacqueline Authier Revuz

Depuis Benveniste, plusieurs chercheurs ont cherché à remettre en cause l'unicité du sujet parlant. Authier-Revuz (1984 :98) développe le concept *Hétérogénéité (s) énonciation (s), hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive*. Suite aux réflexions de Bakhtine, Authier-Revuz (1982-1985) procède à la mise en place d'un cadre conceptuel beaucoup plus précis et opérationnel appelé l'hétérogénéité. Ce terme renvoie à l'inscription de différentes modalités discursives dans un autre discours. Dès lors, un discours est hétérogène, c'est-à-dire complexe. Cette notion prend diverses orientations en fonction des champs d'études. Ces différentes orientations de l'hétérogénéité sont regroupées en deux composantes majeures : l'hétérogénéité constitutive et l'hétérogénéité montrée.

L'hétérogénéité énonciative s'explique donc par la présence de l'autre, de l'altérité en tant qu'acteur en fonction de deux types d'hétérogénéité : l'hétérogénéité montrée et l'hétérogénéité constitutive. Pour elle, l'hétérogénéité montrée est l'ensemble des formes qui

inscrivent de l'autre dans le fil du discours (...) je distingue donc dans cet ensemble de formes marquées, repérant la place de l'autre par une marque univoque (discours direct, guillemets,

italiques, incisives, gloses) et les formes non marquées du montrée, où l'autre est donné à reconnaître sans marquage univoque (discours indirect libre, ironie, pastiche, imitation...)

En effet, l'hétérogénéité montrée désigne la situation où l'insertion du discours d'autrui est clairement soulignée soit par la ponctuation, soit par des outils grammaticaux, soit par les incisives. Dans ce procédé, le locuteur établit une frontière, aussi infirme soit-elle, entre son discours et celui de l'autre. Pour ce faire, il utilise les procédés comme le discours rapporté, la connotation autonymique. Cette forme d'hétérogénéité est tout à fait présente dans notre étude à travers le discours rapporté qui rend compte de la pensée du locuteur et de celle à laquelle il fait écho.

L'hétérogénéité constitutive, quant à elle, renvoie à la présence implicite de l'autre dans le discours. Ici, il n'y a aucune frontière entre le discours principal et l'élément inséré. Ce qui peut s'observer dans le discours indirect libre ou dans l'emprunt non marqué. Cette hétérogénéité correspond le plus à ce que Bakhtine appelle énoncé dialogique (espace discursif où les points de vue hétérogènes font partie d'un même ensemble)

L'hétérogénéité énonciative peut se transporter sur le plan narratif dans la mesure où l'écrivain met en scène plusieurs narrateurs en détruisant ainsi la figure du narrateur omniscient. Cette mise en scène permet une disposition de petites voix narratives et autonomes.

Cependant, dans le cadre de notre étude, nous n'allons pas exploiter l'hétérogénéité dans tous ses paramètres, c'est-à-dire sous ses deux formes, constitutive et montrée. Nous allons nous focaliser sur la modalité montrée dont la manifestation la plus saillante est l'analyse des voix énonciatives dans le corpus. Cette strate de l'hétérogénéité correspondra à l'objet d'étude. Nous y reviendrons en détail dans le chapitre suivant.

### 1.3. L'APPROPRIATION LANGAGIÈRE

Appliqué strictement au domaine linguistique, le dérivé nominal *appropriation* provient, de toute évidence, de l'emploi pronominal et s'apparente sémantiquement, de ce fait, aux mots et expressions : récupération, prise en possession, presque toujours en mauvaise. Parler d'*appropriation linguistique* du français, revient donc à parler de *récupération* ou de *prise en possession linguistique* de la langue française<sup>99</sup>. D'après G. Kouassi (2007 : 15), langue d'accès à l'instruction, langue d'accès aux échelles sociales, langue à la scène internationale,

le français, tout comme l'anglais, l'espagnol ou le portugais ailleurs en Afrique, est pour tous une porte d'accès au monde et à la modernité. On voit donc que, par amour ou par nécessité,

---

<sup>99</sup> À noter que l'emploi du mot prend, au contraire, dans la bouche (ou sous la plume) et à propos des écrivains ou critiques africains, un sens plutôt mélioratif, voire positif.

l'intellectuel africain est obligé de faire avec la langue française, de s'accommoder d'elle, d'accepter sa cohabitation, dans son être profond, avec les langues africaines authentiques.

Les écrivains africains, ceux-là mêmes qui ont pour mission implicite d'exprimer l'âme et le tréfonds de l'âme de l'Afrique, se voient comme obligés de penser, de dire les réalités et les émotions d'Afrique avec des mots d'Europe. En s'imposant au locuteur africain, on se rend compte que la langue française est adaptée aux différentes réalités sociales de ces peuples. Ainsi, naît la notion la notion d'imaginaire linguistique appréhendée selon M. Ngalasso Nwatha (2009 : 25) comme

Un ensemble d'images et de représentations que l'on se fait de soi et de l'autre à travers la langue et comme un mode de créativité linguistique aboutissant, par un travail de l'imagination, à l'invention (innovation, renouvellement, refaçonnage, etc.) des formes et des sens nouveaux dans la langue, donc à la dynamique des langues.

Cette définition de l'imaginaire linguistique, appliquée au contexte de la littérature francophone d'Afrique noire, donne à voir une certaine appropriation ou plutôt une africanisation de la langue française. Cette adaptation du français au contexte africain aux cultures africaines ne peut être possible sans métissage linguistique. En fait, dans une analyse de l'écriture francophone, on se rend compte que les auteurs essaient d'adapter la langue française à leurs cultures et langues spécifiques :

Tout francophone hors de l'hexagone, en écrivant pour son peuple, en respectant la couleur des milieux que traversent les personnages, en dévoilant l'âme et en pénétrant le cœur des êtres et des choses, en circonscrivant l'action romanesque dans le temps et l'espace, est soumis à l'effort et à la contrainte de faire subir des entorses à la langue française.

De ce fait, on peut se rendre compte que penser et écrire la langue française, pour un écrivain francophone, ne peut se faire sans les cultures, langues et réalités qui constituent son imaginaire et le pousse, dans un contexte plurilingue, à revoir les modalités de représentation sociale dans le discours. Il se sent obligé de recourir au processus d'africanisation du français qui consistera

à s'efforcer de reproduire en français le cheminement de la pensée dans la langue maternelle, de coller dans le français les expressions par lesquelles sont saisis les sentiments dans l'oralité. Il faut rechercher les moyens et les méthodes de placer dans l'écriture la liberté et la poésie du récit oral afin de s'y sentir à l'aise.<sup>10</sup>

C'est un moyen de libération intellectuelle pour l'écrivain francophone. Pour ce faire, l'africanisation du français se fera non seulement sur le plan lexico-sémantique dans lequel le mot se resémantise, s'intensifie, se polysémise pour exprimer une réalité, un sentiment

---

<sup>10</sup> Kourouma Ahmadou, *Écrire en français, penser dans sa langue Maternelle*, in *Études françaises*, 1997, consulté en ligne.

difficilement exprimable en français. Bref écrire en français tout en continuant à penser à sa langue maternelle.

### **1.3.1. Les genres oraux et les voix traditionnelles**

Pendant longtemps, l'Afrique a été considérée comme un continent barbare parce qu'il ne possédait pas d'écriture largement répandue. La parole était le premier moyen de communication, et l'art oratoire jouait ainsi un rôle primordial dans ces sociétés. La parole des griots exprime le patrimoine traditionnel, tissant ainsi un lien de solidarité et de continuité entre les générations passées et les générations présentes. Cette situation influence la plupart des productions africaines francophones, parce que ces dernières reflètent les langues et les cultures orales. Charles Baylon (1996 : 50) affirme à ce sujet que *la langue peut révéler les modes de vie et les valeurs culturelles d'une société*. Les griots s'engageaient à transmettre ; à conserver les traditions. C'est la raison pour laquelle Ambroise Kom (1983 : 10) affirme : *C'est la tradition orale qui véhicule les valeurs de la collectivité, qu'il s'agisse de l'organisation du groupe social ou des rapports entre les individus, l'histoire racontée que le griot rappelait le passé et donnait aussi une explication*.

Aujourd'hui, avec l'évolution des sociétés et l'intrusion de la culture occidentale dans les communautés africaines, l'écriture a pris le pas sur les traditions. De nombreux auteurs africains à l'instar de Léonora Miano dans *La Saison de l'ombre* (2013) et de Fatou Diome dans *Kétala* (2006) qui ont vu la nécessité de pérenniser leurs cultures en introduisant les éléments de la tradition orale dans l'écriture romanesque. On assiste alors à un répertoire de faits culturels qui constituent l'oralité. Les genres oraux sont donc : les contes, les proverbes, les adages, les chants, les épopées. Nous allons mieux nous appesantir dessus à la deuxième partie de notre travail.

### **1.3.2. Les textes de la doxa**

Héritée de la rhétorique et de la philosophie antique, la notion de doxa renvoie à l'ensemble des opinions couramment admises, des croyances largement partagées, des savoirs informels diffusés au sein d'une communauté socio-historique et culturelle donnée. En effet, le discours littéraire d'Afrique francophone n'échappe pas à ce principe, bien au contraire, ce discours littéraire se veut l'expression d'un mode de vie et des croyances de la société. Il met en œuvre un ensemble de points d'accord, c'est-à-dire un savoir admis, partagé au sein de ladite société. On distingue globalement deux pans constitutifs du phénomène doxique chez Amossy (2006 : 99-100),

On rattachera [...] la notion de “doxa“ ou opinion commune d’une part à celles des ensembles discursifs, discours social ou interdiscours, qui la portent, d’autre part aux formes (logico) discursives particulières. Topoi (lieux communs) de tous types, idées reçues, stéréotypes, etc. où elle émerge de façon concrète.

Ainsi, la doxa s’organise-t-elle autour des *schèmes culturels figés*, autour des opinions admises au sein d’une communauté et sur lesquelles s’appuie le discours pour s’ériger en vérité. Le stéréotype au même titre que les lieux communs et les idées reçues reposent sur des croyances admises au sein d’un groupe. Les stéréotypes sont *les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s’agit des schèmes culturels préexistants à l’aide desquels chacun filtre la réalité ambiante.* (R. Amossy, 1997 :24). Les idées reçues selon (*op.cit.* :24) *inscrivent des jugements, des croyances, des manières de faire et de dire, dans une formulation qui se présente comme un constat d’évidence et d’une affirmation catégorique.* Les idées reçues sont donc des croyances établies. Aussi le discours social africain se construit autour d’un ensemble d’idées reçues qui circulent et qui sont acceptées soit par tous les membres de la communauté, soit par une partie.

À l’inverse, la doxa peut aussi faire l’objet d’une (ré) valorisation théorique. En effet, dans une perspective socio-constructive, on s’attachera notamment aux fonctions *constructives du stéréotype pour l’identité sociale, la cognition.* (Amossy et Herschberg Pierrot, 2001 : 45).

Il serait intéressant de voir comment les textes de F. Diome et de L. Miano se construisent autour de la doxa et construisent une doxa que l’on peut définir comme étant propre aux croyances et aux représentations sociales, à l’imaginaire collectif des sociétés négro-africaines. Il sera question de faire une analyse des sources ou mieux des formes doxiques telles qu’elles se donnent de voir et à lire dans nos textes.

En somme, au cours de ce chapitre, notre étude portait sur l’approche théorique. Il ressort que pour étudier ces phénomènes, il revenait tout d’abord d’acquérir certaines bases épistémologiques dans le domaine de la stylistique. De ce fait, l’on s’est appuyé sur les théories de la stylistique en ce sens qu’elles abordent les particularités esthétiques de l’écrivain ou des personnages de nos romans. S’agissant du domaine de la stylistique, nous avons fait le choix sur la stylistique de l’énonciation, et l’éthnostylistique. Les romans qui constituent notre corpus se démarquent par une complexification de la structure narrative et linguistique qui rend compte du désordre psychique et des points de vue de chaque personnage considéré ici comme indépendamment, autonome. Ce chapitre s’est donc attelé à cadrer notre étude, à poser les bases épistémologiques qui sont adaptées à l’aspect hétérogène du corpus.

## **CHAPITRE 2 : TYPOLOGIE DES MARQUES DE LA POLYPHONIE ET D'APPROPRIATION LANGAGIÈRE**

La prose romanesque négro-africaine se caractérise par l'usage du français. Cette langue est semblable à un réservoir de possibilités offertes à celui qui entreprend de communiquer. L'utilisation de la langue s'effectue sous forme d'énoncés concrets, uniques (oraux et écrits) qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l'activité humaine. Mikhaïl Bakhtine (1984 : 256) affirme que

L'énoncé reflète les conditions spécifiques et les finalités de chacun de ces domaines, non seulement par son contenu (thématique) et son style de langue, autrement dit par la sélection opérée dans les moyens de la langue (moyens lexicaux, phraséologiques et grammaticaux, mais aussi et surtout par sa construction compositionnelle.

Ces trois éléments fusionnent dans le tout que constitue l'énoncé, et chacun d'eux est marqué par la sphère d'échange. Ces composantes intègrent un univers de croyance originel et une forte diversité culturelle à laquelle nos écrivaines appartiennent. C'est de cette forme d'appropriation de la langue que nos voix énonciatives font preuve lors de leur prise de parole dans *Kétala* (2006) et *La Saison de l'ombre* (2013). Dans cette perspective, nous nous interrogeons sur la question à savoir : comment les locuteurs du corpus arrivent-ils à exprimer leur pensée, leur vécu quotidien dans une langue d'adoption ? Pour répondre à cette problématique, nous allons faire une analyse des marques de la polyphonie et les faits d'appropriation langagière à partir de la créativité lexicale et morphologique des voix qui se font entendre dans le corpus d'étude et aussi ressortir les voix qui se dissimulent dans les types de discours tels que le discours narrativisé, les discours rapportés. Il s'agit de voir comment dans leurs propos délibérés ou non, les locuteurs du corpus ont essayé d'injecter malgré tous les mots, les constructions et les formes grammaticales du français dans leur discours romanesque en y insérant l'âme africaine.

## **2.1. CRÉATIONS ET INNOVATIONS LEXICALES**

Toute langue est constituée de mots qui forment un lexique. C'est la raison pour laquelle chaque mot appartient à une zone particulière, à un état de langue déterminé. La langue varie selon les classes sociales et les professions. Dans les sociétés africaines, les communautés sont pour la plupart multilingues. En communiquant, les locuteurs ont tendance à alterner les images qui expriment leurs pensées. Cette situation entraîne des contraintes syntaxiques qui oscillent entre la langue source et la langue cible. Pour Soutet (1995 :13), l'unité *phraséologique du niveau de langue sert à désigner ce qui dans un énoncé révèle l'origine sociologique ou sociogéographique*. Dans cette perspective, chaque locuteur tient compte de son milieu social lorsqu'il s'exprime. La langue est parlée en fonction de la compétence linguistique de chaque

individu. C'est ce qui crée une diversité des usages langagiers qui entraîne plusieurs niveaux de langue. De plus, M.Sillam (1991 : 40) ajoutera que *l'écrivain produit un effet d'oralité en traduisant ce qui caractérise le message écrit et calques les manières de parler en usage dans divers milieux sociaux*. De ce fait, ces marques linguistiques génèrent dans notre corpus l'usage récurrent d'expressions et réalités autochtones traduites en français. Les différentes voix qui s'expriment dans notre corpus s'approprient la langue française à travers des innovations lexicales et morphologiques. Grâce à leur écriture polyphonique, nos romancières procèdent à un métissage linguistique qui donne lieu à des chevauchements de codes langagiers tels que le plurilinguisme, les calques d'expressions, les registres de langue. Toutes ces alternances codiques côtoient perpétuellement les critères des énonciateurs négro-francophones.

### **2.1.1. Le plurilinguisme**

*Le terme plurilinguisme est complexe et concerne aussi bien l'hétérophonie ou diversité des voix et l'hétérologie ou diversité des registres sociaux, des niveaux de langue.* (L. Gauvin, 2004 : 172). Dans cette perspective, J. Derive (1985 : 32) pense que *le recours au patrimoine de l'oralité dans l'écriture romanesque a contribué à l'africanisation, à différentes échelles, des œuvres dans leur forme*. C'est pourquoi nous étudierons l'emprunt qui est une diversité des registres sociaux au locuteur. Selon Jean Dubois et Ali (1999 :177), *il y a emprunt linguistique lorsqu'une langue A, utilise et intègre une unité ou un trait linguistique qui existait précédemment dans une langue B et que la langue A ne possédait pas*. L'emprunt désigne l'adoption d'éléments d'une langue par une autre langue ou dialecte.

Nwatha Mwandji Ngalasso (2001 : 160) dit aussi à cet effet que *les emprunts sont des éléments qui passent d'une langue à une autre, intègrent la structure lexicale, phonique et grammaticale de la nouvelle langue et se fixent dans un emploi généralisé par l'ensemble des usages que ceux-ci soient bilingues ou non*.

Parfois, un emprunt peut être employé pour des raisons stylistiques. Là, il est utilisé par les utilisateurs d'une même langue pour nommer une réalité nouvelle pour eux, pour jouer avec le sens des mots. D'autres fois, il est utilisé pour dire les réalités d'une communauté, puisque les termes employés simplement ne peuvent pas parfois être suffisants pour préciser le sens et l'intensité du mot d'origine. Ainsi, ce transfert d'unité lexicale est-il la conséquence de la coprésence de deux ou plusieurs langues dans une surface géographique donnée. C'est la raison pour laquelle notre corpus comporte plusieurs emprunts d'origines locales et anglaises.

### 2.1.1.1. Les emprunts à la langue locale

Pour ce qui est de l'emprunt à la langue locale, nos romancières Diome et Miano insèrent dans leurs textes une écriture diversifiée par les langues locales. Ces langues se perçoivent à travers les échanges verbaux entre les personnages appartenant à plusieurs sphères linguistiques et culturelles différentes de son milieu de vie. Ce qui laisse du coup percevoir une certaine involonté de s'intégrer dans un univers linguistique conventionnel où les mots sont ceux des inventaires habituels. De ce fait, nous observons les énoncés suivants :

- (1) L'ancienne a enfilé à la hâte sa **manjua**. (*So* : 22).
- (2) Sa mère se souvenant d'un geste de sa propre mère, avait tenu à lui confectionner un très beau **bèthio**. (*K* : 77).
- (3) Je suis **dialdiali**, eh oui, je sais que la plupart, d'entre vous ignorent mon existence. (*K* : 80).
- (4) Tamsir, entendait s'offrir une renaissance à la capitale sénégalaise, devenir un parfait **gordjiguène**. (*K* : 100).

Les énoncés ci-dessus présentent des substantifs empruntés à des langues africaines. Il s'agit des substantifs tels que : *manjua*, *bèthio*, *dialdiali*, *gordjiguène*. L'usage de ces lexèmes engendre des connotations expressives dans le discours oral.

L'occurrence (1), *manjua* est un substantif féminin emprunté à la langue sawa dans la région du littoral-Cameroun. Il connote en français un vêtement franges vêtu à l'occasion des événements malheureux. Ebeise revêt cet uniforme parce que son village a été victime de la disparition de dix hommes.

L'item (2) *bèthio* est un substantif masculin, ne figurant pas dans le lexique du français conventionnel. Ce morphème emprunté connote en langue française un tissu pagne. En effet, ce petit pagne coquin avec des broderies exotiques est porté par les femmes africaines pour la séduction.

En ce qui concerne *dialdiali* (3), c'est un substantif masculin qui en français désigne une ceinture, un bijou. Il s'incorpore dans la langue d'écriture pour fonctionner comme une lexie du français. C'est une ceinture de perles, portée au-dessus ou en dessous d'un pagne. Ce bijou décore les hanches de la femme africaine et lui permet d'avoir une taille fine. La lexie *dialdiali* est un personnage dans notre corpus, il fait partie des personnes ayant vécu avec la défunte Mémoria.

Outre ces occurrences, l'emprunt *gordjiguène* est un substantif d'origine sénégalaise en langue Wolof. Il indique une personne transgenre. Le narrateur décide d'utiliser cet emprunt parce que ce phénomène n'est pas accepté dans son pays. Tamsir est un homme gambien qui n'assume pas sa masculinité, au contraire il désire être une femme au point de changer son nom en Tamara.

À partir de ces emprunts issus des langues locales africaines à l'instar du Sawa et le Wolof qui ont une forte connotation culturelle négro-africaine, nos romancières nous font cheminer dans les méandres de la socio-culture des sociétés africaines, lesquelles se caractérisent par un attachement aux cultures. Ces emprunts locaux sont en compétition avec les mots du français dans l'usage de différentes voix présentes dans le texte. Et ce dessein est loin de s'arrêter à ce niveau, puisqu'il est perpétué par les emprunts à l'anglais dans leur expression.

#### 2.1.1.2. Les emprunts à l'anglais

Encore regroupé sous la dénomination d'anglicisme, l'emprunt à la langue anglaise est selon Spence (1989 : 333), l'ensemble des *éléments dont l'orthographe, la structure morphologique ou la prononciation est ressentie comme étant non seulement étranger, mais anglais*. Le français parlé en Afrique emprunte beaucoup à l'anglais. Ce qui est logique, puisque l'une des raisons de cet emprunt réside dans ce que l'Angleterre est l'une des puissances colonisatrices des pays africains. Il devient évident que les écrivaines négro-francophones confirment ce fait en les intégrant abondamment dans leurs œuvres, afin d'essayer de traduire le rapport horizontal qui devrait exister entre ces deux langues et l'utilisation de cette langue par nos voix énonciatives. Et justement, notre texte ne fait pas exception à cette règle, car il en offre l'exemplification au moyen des occurrences que voici :

(5) Ainsi, pendant les six nuits et les cinq jours qui nous séparent du kétala, nous allons tous, ensemble, reconstituer le **puzzle**. (K : 22).

(6) Sous les tropiques, où trouver un partenaire **gay** semble aussi ardu que décrocher la lune. (K : 102).

(7) Je n'ai pas trouvé un d'emploi en tant que comptable, mais j'ai un **job** de logisticien dans une grande boîte. (K : 167).

Dans la première illustration, le terme *puzzle* est l'un des anglicismes introduit dans la langue française. Cet emprunt est un syntagme verbal qui se traduit en français par le mot énigme. L'irruption de cette expression anglaise dans cet énoncé réalisé par le locuteur Masque, crée un dysfonctionnement au niveau de la syntaxe du français écrit. Dans ce cas, c'est Masque,

le président de séance qui propose aux autres meubles appartenant à Mémoria de reconstituer le parcours de vie de leur maitresse jusqu'à sa perte.

Ensuite, dans le deuxième énoncé, le vocable *gay* est un substantif anglais qui peut être traduit littéralement en français par le morphème homosexuel. Il se comporte au sein de cet énoncé comme un morphème du français. Un *gay* est une personne dont le désir sexuel porte sur des personnes de même sexe. En effet, la romancière essaye de mettre dans son roman le thème de l'homosexualité. Il se trouve que dans les pays africains, ce phénomène est un fait tabou par la société. et lorsqu'une personne décide d'affirmer ce désir sexuel, elle trouve des difficultés à s'épanouir pleinement.

Enfin, dans la même analyse, nous avons l'item *job* qui, en français peut se comprendre littéralement comme une occupation, un travail. Cet item emprunté à la langue anglaise s'insère sans gêne dans la structure syntaxique du français où il fonctionne comme une lexie du français. Il a une connotation péjorative dans la mesure où Makhou, ayant fait de longues études en comptabilité à Paris, se retrouve en train d'avoir comme nouvelle fonction le métier de logisticien dans une boîte après son départ du Sénégal. On ressent dans la voix de Makhou une façon de simplifier son travail.

D'une façon générale, les lexies empruntées à une langue locale et à la langue anglaise sont en compétition avec les mots du français standard. Le choix de ces termes trahit l'envie que nourrissent les interlocuteurs de contester l'usage exclusif de l'écriture francophone d'un lexique aux normes orthodoxes et aux valeurs culturelles exclusivement étrangères à travers sa mise en fonctionnement dans les échanges des différents personnages. Elles requièrent tout de même leurs intentions de plonger le lecteur immédiatement dans une atmosphère culturelle particulière et surtout de pouvoir mieux exprimer leurs pensées et se faire comprendre. Serait-il aussi le cas avec les calques linguistiques ?

### **2.1.2. Les calques linguistiques**

La structure linguistique de tout texte négro-africain francophone apparaît comme un compromis *entre la langue française et la langue maternelle de l'écrivain, qui apparaît dans l'œuvre tantôt traduite, tantôt calquée, tantôt insérée telle quelle dans le texte.* (J. Cauvin, 1980 : 270). L'écrivain négro-africain francophone appartient ainsi à deux sphères culturelles aux valeurs différentes. C'est-à-dire, celui africain dont il est natif et celui français acquis par le biais de l'école, outil de la civilisation coloniale. C'est d'ailleurs dans cette logique que Bernard Mouralis (1981 : 165) dit en d'autres termes que l'écrivain *négro-africain, dans la plupart des cas, pense en sa langue et s'exprime en français de sorte qu'il faut considérer sa*

*langue d'expression comme une traduction très soignée de sa langue maternelle.* Ce faisant, la traduction en français de la langue maternelle rime avec un phénomène qui en linguistique est appelé calque linguistique. C'est pourquoi, Georges Mounin (1974 : 58), présente le calque comme une forme *d'emprunt d'une langue à une autre qui consiste à utiliser, non une unité lexicale de cette langue, mais un arrangement structural, les unités lexicales étant indigènes.* Nous entendons par calque, le phénomène de contact de langue qui s'observe dans les actes de passages d'une langue à une autre. Cela intervient lorsqu'un écrivain ou usager met en évidence dans son roman ou dans son parler, des réalités locales propres aux personnages qui appartiennent à une culture autre que celle de la langue qui lui sert d'écriture. Ce phénomène permet à l'usager de conférer un certain nombre de signifiés aux lexies que lui offre la langue française en les inscrivant tout au moins dans la dynamique structurelle des langues locales ou natives. Ce nouveau lexique constitué des lexèmes dont la sémantèse et la structuration sont issus des langues tropicales, participent de l'expression du non-conformisme langagier chez le francophone négro-africain. Dans le corpus d'étude, les calques linguistiques s'illustrent à travers les exemples suivants :

(8) **Le jour s'apprête à chasser la nuit**, sur les terres du clan Mulongo. (*So* : 17).

(9) **Nous n'avons pas avalé nos fils** et ne méritons pas d'être traitées comme des criminelles. (*So* : 31).

(10) Le dos courbé à présent, **elle exécute la danse des morts**, martèle de ses pieds nus la terre ocre, jusqu'au seuil de sa case dans laquelle elle pénètre. (*So* : 33).

Tout d'abord, l'occurrence *le jour s'apprête à chasser la nuit* est un calque linguistique. Le syntagme verbal *chasser la nuit* renvoie à l'action qui consiste à faire disparaître la nuit. Littéralement, *le jour s'apprête à chasser la nuit* laisse penser que l'ombre qui avait envahi le village Mulongo est en train de laisser place à la lumière. Le peuple Mulongo pourra enfin retrouver sa joie. L'on s'aperçoit à ce niveau que la structuration de ce syntagme verbal est influencée sémantiquement par la syntaxe de la langue native du narrateur. Les signifiants mis en évidence se déploient dans un registre de sens calqué sur le modèle des langues locales.

Ensuite, l'expression *nous n'avons pas avalé nos fils* est un syntagme verbal calqué dans la langue locale africaine. Cette expansion verbale connote la criminalité des femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés. Elles sont accusées d'avoir tué leur propre fils. En effet, il s'agit d'une réalité tropicale que le personnage Eyabe veut rendre telle quelle en faisant usage des morphèmes du français dans une structuration plus ou moins incohérente sémantiquement en français classique.

Enfin, l'expression *exécute la danse des morts* est un syntagme calqué des parlers en langue locale. Cette expansion verbale a une forte charge sémantique de la socio-culture négro-africaine. Il s'agit de commémorer les morts à l'africaine. Contrairement à la culture occidentale qui en cette douloureuse circonstance recommande une minute de silence ou des gerbes de fleurs, la culture africaine en générale a recours aux danses accompagnées d'autres rites particuliers adressés à leurs morts. Cela concourt à la valorisation de la culture et des modes de vie propres à sa communauté.

De façon claire, les traductionnels traduisent donc les pensées conçues en langue locale et transposée en tant que telle en français en brisant la logique aussi bien lexicale que sémantique. Cette pratique laisse apparaître un certain nombre de faits d'expression qui évoquent fondamentalement une intention visant le renouvellement des techniques d'écriture en contexte francophone négro-africain. Autrement dit, ils constituent des supports indéniables de l'expression d'un mode de vie et d'une pensée propre à un peuple dont la langue de pensée est différente de la langue d'expression. Ce faisant, les différents énonciateurs dans leur point de vue mettent en valeur leur langue maternelle qu'ils transposent dans la langue française. Cela peut cependant engendrer des mélanges au niveau de la langue.

### **2.1.3. Les registres de langue**

Appuyant son analyse sur les caractéristiques des romans de l'après-indépendance, J. Chevrier (2006 : 191) fait observer que l'innovation *se manifeste également dans une écriture qui mélange allègrement les niveaux de langue. Les romanciers n'hésitent pas à recourir à tous les registres du langage, du plus soutenu au plus familier.* Pour C. Andela et al (1990 : 24), celui *qui parle ou celui qui écrit fait des choix [...] (il opte pour un certain code), en fonction de ses visées et donc de la situation de communication telle qu'il la perçoit : c'est ce qu'on appelle le registre de langue.* La langue française compte trois registres de langue que sont le registre familier, le registre courant et le registre soutenu. Cependant, notre étude se limitera à ceux familier et soutenu.

#### **2.1.3.1. Le registre familier**

D'après W. Labov (1976) cité par Conein (1992 : 106), parlant du discours familier, au sens étroit, nous désignons *le discours quotidien, tel qu'il est employé dans les situations ordinaires où le langage n'est pas un objet d'attention.* Dans ces conditions, M. Silliam (1991 : 45) affirme que les *phénomènes d'oralité de la langue familière tiennent à l'absence d'abréviations et de modifications de mots à un lexique correspondant à celui du français*

*courant*. Le lexique familier entre dans le cadre de l'oralité et correspond à la trame du français courant marqué par une interchangeabilité des propos par des personnages. C'est une langue assez simple où la prononciation et l'orthographe des mots ne sont pas conformes à la norme linguistique. C'est ce que l'on peut observer dans les passages suivants :

(11) Quel **tas d'os** celui-là ! (K : 50).

(12) L'école **pourrit** les filles de chez nous, ces **gosses** de paysans ne veulent plus que des fonctionnaires. (K : 58).

(13) Dis-moi, quel **salaud a osé poser ses sales pattes sur toi ?** (K : 126).

(14) **T'en fais pas**, ici, je connais beaucoup qui seront ravis de te chuchoter des mots doux. (K : 100).

Dans l'extrait (11), le personnage canapé utilise un vocabulaire relatif au français standard. Mais on observe dans son langage, un style grotesque à travers la métaphore. Il compare cet homme à un squelette. En effet, canapé n'a pas apprécié que l'homme passe toute sa nuit sur lui.

Dans l'exemple (12), le registre employé par Lébou N'doye est familier dans la mesure où il utilise des mots péjoratifs pour qualifier les filles de sa région. Il est déçu du comportement de Mémoria qui a refusé d'accepter sa demande en mariage malgré ses multiples attentions.

L'extrait (13), nous remarquons au niveau syntaxique que la question posée n'a pas respecté les normes d'une phrase interrogative bien que l'orthographe des mots soit bien correcte. Ce non-respect de la structure interrogative est dû au fait que Makhou était furieux et jaloux des sorties nocturnes de son épouse.

À l'énoncé (14), on observe que la particule de la négation « ne » est omise dans sa syntaxe. Par cette omission, nous constatons la familiarité qui règne entre Makhou et Mémoria.

Le niveau de langue familier se manifeste à travers un certain nombre de phénomènes. Nous avons la présence des phrases simples qui sont généralement conjuguées au mode indicatif. Nous pouvons dire que ces expressions relèvent des différentes variétés du français parlé en Afrique traditionnelle. Elles dérivent des habitudes et particularités des personnages.

### **2.1.3.2. Le registre soutenu**

D'après C. Andela et al (1990 :25), dans ce type de registre, il y a *recherche de mots rares et de tournures syntaxiques complexes*. C'est une langue de parade qui sied aux occasions solennelles : *discours officiels, proclamations diverses, textes lyriques*. Nola et Noumssi (2007 : 395) ajoutent que la *langue soutenue est la langue de l'écriture littéraire*. Elle est

réservée aux individus de la haute classe en ce sens qu'elle entre dans le domaine de la langue recherchée. Le lexique de cette variété langagière renvoie à un niveau de langue très soutenu. Cela revient à dire que les mots et expressions employés relèvent d'un vocabulaire assez recherché. Les locuteurs du lexique soutenu maîtrisent parfaitement la langue française et surtout s'expriment très bien comme on le retrouve dans la langue littéraire. C'est ainsi qu'on note l'absence de mots grossiers, et des incorrections. C'est ce qu'on peut observer dans ces passages :

- (15) Comme toutes celles qui, avant elle, avaient juré préférer le pire sort à un **cupidon** imposé, *Mémoria convola* en **justes noces**. (*K* : 71).
- (16) Habiles de leurs mains et expertes en **imageries aphrodisiaques**, les douces me couvrent de **broderies érotiques**. (*K* : 76).
- (17) L'argile blanche, appliquée sur la face, symbolise la figure des **trépassés** qui viennent visiter les vivants. (*So* : 31).
- (18) Le fait de parler de « pieds de lit », les humains appellent ça une **catachrèse**. (*K* : 125).

Ces passages de notre corpus permettent de constater que les personnages et le narrateur maîtrisent la langue française à travers l'utilisation du lexique soutenu dans le discours, marqué par les termes tels que : **cupidon, justes noces, imageries aphrodisiaques, broderies érotiques, trépassés, catachrèse**.

Au niveau de la morphologie, nous pouvons dire que la forme des mots est parfaitement actualisée, ceci à cause de l'absence des interférences, des procédés métagrammatiques et aussi des abréviations. Bien plus, la concordance des temps est assez respectée. Les verbes sont conjugués aux modes, aux temps et aux personnes convenus.

Sur le plan syntaxique, nous pouvons dire que la structure phrastique respecte celle de la norme linguistique. C'est ainsi que nous y relevons l'abondance des phrases complexes avec le phénomène de la subordination. Les personnages et le narrateur prennent de ce fait la peine de bien agencer les éléments constitutifs de son énoncé tout en respectant les normes linguistiques et grammaticales. C'est dans le même sens que Jouve (1997 : 75), affirme : *le registre de langue d'un personnage renseigne sur la nature de son rapport au monde et aux autres [...] le choix des niveaux de langue joue, de même, un rôle fondamental dans le jeu des valeurs qui structurent le texte.*

Au total, les locuteurs de notre corpus arrivent à exprimer leur pensée, leur vécu quotidien dans une langue d'adoption à travers l'usage de la créativité lexicale. La langue est

parlée en fonction de la compétence linguistique de chaque locuteur. C'est ce qui crée une diversité des usages langagiers.

## **2.2. LES MARQUAGES MORPHOLOGIQUES**

On sait que la néologie de forme consiste, d'après J. Dubois (2001 : 332) à *fabriquer de nouvelles unités*. Elle s'intéresse à la configuration du mot et utilise à cet effet la dérivation, la composition et la troncation. Elle embrasse ainsi la morphologie lexico-sémantique qui est un processus par lequel de nouvelles unités lexicales en français sont formées à partir des items existant déjà dans la langue. Ainsi, parce que le locuteur a le souci de désigner chaque notion qui évoque aussi bien chez l'encodeur l'objet ou l'être en question. Le locuteur pose le problème de la pénurie des mots de la langue française dans l'expression de certaines réalités socio-culturelles. Le lexique constitue donc le domaine où les énonciateurs de nos romans expriment au plus haut degré leur créativité. Dans ce volet, les lexies qui nous intéressent sont le fait du mécanisme de dérivation, de composition et la réduction lexicale.

### **2.2.1. La dérivation**

La dérivation est un processus de formation des nouvelles unités lexicales par adjonction affixale au radical. Selon A. Martinet (1980 : 135) elle consiste à *l'agglutination d'éléments lexicaux en formes libres et non libres*. La dérivation intègre des éléments susceptibles d'être indépendants ainsi que le phénomène de changement de classe syntaxique souvent appelé dérivation impropre. Elle se détermine dans un environnement discursif où un mot a ses propriétés morphosyntaxiques pour adopter un statut nouveau. Lorsque l'affixe se place à la gauche (antéposé au radical), il porte le nom de préfixe. Quand il est plutôt situé à droite (postposé au radical), il s'agit du suffixe. Paul Zang Zang (1991 : 135), nous éclaire davantage en entendant par dérivation *l'agglutination d'éléments lexicaux en forme unique et continue, d'un radical d'une part, et d'un affixe appelé suffixe s'il est placé après le radical, préfixe s'il est placé avant le radical*. Ainsi, la dérivation contribue à la construction des mots nouveaux soit par adjonction, soit par suppression ou même par remplacement d'affixes à un radical. Globalement, on a recours à la dérivation pour désigner de nouvelles réalités qui naissent dans des contacts avec d'autres environnements. En plus de la dérivation préfixale et suffixale, il existe la dérivation parasynthétique qui unit les deux catégories d'affixes en un même radical, ainsi que la dérivation impropre qui se fait sans modification de la forme par changement de catégorie grammaticale. Qui plus est, les affixes, bien qu'étant des éléments lexicaux en rapport indéniable dans les variations morphosyntaxiques des mots ne s'emploient pas de façon

indépendante ou autonome. En nous référant au corpus à présent, employons-nous à voir comment sont exploités ces formes de dérivation par nos énonciateurs :

(19) Déjà qu'elle ne mangeait plus, elle n'allait quand même pas **viander** ses journées.  
(K : 210).

(20) Eh oui, même s'il ne figure pas dans les dictionnaires, le **minétisme** existe bel et bien dans l'esprit contemporain. (K :254).

(21) Nous avons fort à faire pour comprendre ce qui nous est arrivé, puis **reconstruire**.  
(So : 15).

L'occurrence (19) *viander* est un verbe à l'infinitif dérivé du substantif viande. Le lexème *viander* est formé du radical viande et du suffixe *er*. Ce suffixe représente plutôt une désinence qui marque l'infinitif des verbes réguliers en *-er*. Le radical viande est la chair d'un animal utilisée pour la nourriture. Dans notre contexte, le vocable *viander* renvoie au verbe sécher. Memoria, l'énonciatrice de cet énoncé ne voulait pas faire un travail de ménagère surtout travailler dans un restaurant où elle devait se sécher le corps au feu pour des clients.

Quant à la deuxième occurrence *minétisme* (20), elle est une néologie substantive dont la base est *minet*. À cette base, s'est ajoutée l'affixe suffixal *isme* qui entre dans la composition des mots utilisés pour former un nom correspondant à une doctrine, un dogme, une idéologie ou théorie. Ce morphème signifie *appâter*, mais joue sur la proximité homophonique avec le lexème *mimétisme*. Ce mot est l'un des vocables qui font l'objet d'un véritable détournement phonique ironique dans *Kétala*. Pour Chasseur, Coumba Djiguène doit être elle-même devant Masque au lieu de faire des mimes à chaque occasion.

Dans la troisième occurrence (21), le lexème *reconstruire* est un verbe dérivé dont la racine est construite. À cette base, s'est ajouté le préfixe *re* qui signifie répétition. *Reconstruire* est utilisé par Ebeise pour décrire son village. En effet, le village a été incendié et dix hommes sont introuvables depuis ce drame. Nul ne sait comment tout ce drame a pu arriver, mais ensemble, ils doivent reconstituer la scène passée afin d'avoir des explications sur les faits.

À l'évidence, la dérivation permet à nos romancières de mettre en lumière des nouvelles composantes lexicales qui incarnent les vraies valeurs du terroir africain.

### 2.2.2. La composition

Selon Jean Dubois et al (1994 : 106), la composition désigne la formation d'une unité sémantique à partir d'éléments lexicaux susceptibles d'avoir par eux-mêmes une autonomie dans la langue. Elle s'entend ainsi comme un procédé morphologique selon lequel l'on forme une nouvelle unité lexicale en unissant deux mots existants. Il s'agit comme le précise G.M.

Noumssi et al (2002 : 30) de la *formation d'une unité lexicale à partir des éléments lexicaux susceptibles de jouir d'une autonomie dans une langue*. Dans le corpus, ce mode de création lexicale apparaît comme des aspects qui relèvent de la polyphonie et de l'appropriation langagière.

Ce faisant, la composition se décline en plusieurs façons chez nos voix énonciatives. Ce qui nous permet de dire avec Gisèle Prignitz (1993 : 124) que la composition est sans *conteste le procédé le plus exploité, celui qui est le plus productif dans les particularités africaines du français*. Autrement dit, nous percevons dans le corpus plusieurs formes de compositions lexicales utilisées par nos locuteurs. Elles se manifestent par l'entremise d'un trait d'union.

### 2.2.2.1. La composition avec trait d'union

Elle est une forme de composition qui relie les constituants par les traits d'union. Selon Jean Dubois et al (1994 : 489), le *trait d'union est un signe graphique en forme de petit tiret servant à joindre en français les éléments de certains mots composés*. Il s'agit d'un élément grammatical qui permet de rapprocher deux ou plusieurs termes en fonction de la proximité de leurs sens et du référent auquel ils renvoient. Nous pouvons les illustrer à partir des exemples du corpus :

(22) **Afrique-Europe-Afrique**, elle ne pouvait avoir accompli ce périple au hasard. (K : 35).

(23) Bon, accouche, **gros-lolos**, l'heure tourne s'impatiente montre. (K : 96).

(24) Makhou, qui disposait de l'argent fraîchement encaissé auprès de ses clients gambiens, n'eut aucune peine à convaincre un piroguier de les amener à Djifere, où attendaient les **taxis-brousse**. (K : 110).

(25) Elle se permit une entorse à son régime hypocalorique, profita d'une bonne choucroute, **veau-bœuf-canard** exceptionnellement mitonnée sans porc. (K : 142).

Le composé (22), *Afrique-Europe-Afrique* est une expansion nominale soudée par deux traits d'union. Il est formé de trois substantifs qui suscitent l'idée de triangle, de contours. Cette dénomination renvoie en français conventionnel au nom des continents de la planète terre à savoir : Afrique et Europe séparées par les océans et habitées par des hommes aux cultures différentes. En effet, *l'Afrique-Europe-Afrique* désigne dans le corpus, la trajectoire de vie de Mémoria, son parcours de vie. L'Afrique, sa terre natale qui l'a vu devenir une femme et l'Europe, le continent où elle a appris à se découvrir. Elle a fait une immigration dont elle rêvait, mais qui malheureusement a été un cauchemar.

De même, l'énoncé (23) *Gros-lolos* est composé de l'adjectif qualificatif *Gros* qui signifie volume, gigantesque et *lolos* qui est un substantif pluriel, employé au niveau du registre de langue familier. En français standard *lolos* désigne la poitrine. L'association de ces mots induit la formation de nouvelles unités lexicales qui se décrit chez le personnage Coumba Djiguène par sa poitrine imposante. De ce fait, elle se trouve surnommée par son entourage *Gros-lolos*. Diome préfère une dénomination tropicale qui semble plus révélatrice à la description de la femme africaine qui, est une femme avec des formes généreuses comme celle de l'énonciatrice Coumba.

Le composé (24) *taxi-brousse* est un vocable composé des substantifs *taxis* et *brousse* soudés par le biais d'un trait d'union. Le substantif *taxi* est un diminutif de taxi-automobile. L'item *brousse* quant à lui, désigne un environnement constitué des végétaux d'arbrisseaux. Ces deux entités fonctionnent comme une unité sémantiquement indissociable. L'auteure utilise le composé *taxi-brousse* pour désigner une sorte de véhicule pouvant transporter les passagers seulement dans les zones reculées de la ville. Ces taxis font de longs trajets nocturnes de peur d'être contrôlés par la sécurité routière puisque la plupart ne possèdent pas toutes les pièces d'identification.

Enfin, le composé (25) *veau-bœuf-canard* met en évidence trois substantifs soudés par trois traits d'union. Ce composé renvoie au champ lexical de la faune. En effet, cette expression connote dans le corpus l'idée de la viande, une chair domestiquée par l'homme. L'énumération des viandes offertes aux invités Makhou et sa femme n'est pas une coïncidence, car le couple invité est de religion musulmane. Respectant les règles du Coran, ils se doivent de ne pas manger certaines viandes interdites. C'est pourquoi, lors de leur arrivée en Europe, Gertrude, la camarade de classe de Makhou, avant de déposer le repas sur la table, a pris le temps d'énumérer les noms des chairs d'animaux qui se trouvaient dans les couverts.

Au regard de ces composés à trait d'union, l'on peut dire que les voix qui se confrontent dans le corpus ont une certaine motivation en ce qui concerne la nomination des choses, des objets ainsi que des individus. Ces composés sont révélateurs du mode de vie des peuples négro-africains.

### **2.2.3. La réduction lexicale**

La réduction lexicale selon J.M. Essono (2000 : 127) concerne *les lexies réduites qui se présentent sous forme tronquée, elliptique, siglée, acronyme ou emboîtée*. Il s'agit de la production des nouvelles unités lexicales par la réduction de certaines syllabes des mots existant déjà dans la langue.

### 2.2.3.1. La troncation

Commençons par définir le vocable *troncation* qui, du fait qu'il a à-peu-près le même sens que le mot *réduction*, renvoie à un processus qui consiste à créer un nouveau mot en supprimant une ou plusieurs syllabes d'un mot existant préalablement<sup>11</sup>. On peut encore le définir selon Dubois et al (1973 : 500) comme un *procédé d'abréviation courant dans une langue parlée et consistant à supprimer les syllabes finales d'un mot polysyllabique*. Par extension, elle consiste en la suppression de syllabes initiales ou finales d'un mot. Elle se manifeste soit par l'apocope.

#### 2.2.3.1.1. L'apocope

Le dictionnaire conçoit le vocable apocope comme *la chute d'un ou de plusieurs phonèmes à la fin d'un mot*<sup>12</sup>. Ainsi, l'apocope est un procédé linguistique dont le dessein est de permettre le retranchement d'une ou de plusieurs syllabes à la fin d'un mot. De ce fait, la troncation par apocope sera le procédé néologique de réduction de mots dont l'objectif est de faire tomber la partie finale d'un mot. Ce type d'abréviation est fréquent dans le texte d'appui et peut s'identifier à travers les exemples suivants :

(26) D'après les infos de **radio** anglaise, des militaires sénégalais devraient venir à la rescousse pour évacuer les civils (k : 107).

(27) Je risque de me retrouver dans un salon, où des gens mal élevés me poseront leurs pieds dessus en regardant la **télé**. (K : 16).

(28) En classe, elle prenait un air studieux devant son professeur de **maths**, tout en lui souhaitant une maladie grave ou un accident. (K : 131).

(29) Makhou ne reconnaissait plus cette camarade de **fac**, dont il avait gardé le souvenir d'une fille simple, réfléchie et pleine de retenue. (K : 138).

Dans le premier prototype (26) *radio* est un mot qui à lui seule dérive de plusieurs autres mots, à l'instar de radiotélégraphie, radiographie, radiotéléphonie... dans cet exemple, il est le plus susceptible d'être le diminutif du mot radiophonie. Dans notre contexte, radio désigne le poste transistor, le poste récepteur, un appareil produisant des signaux radiophoniques. C'est la raison pour laquelle cet appareil a permis d'annoncer à la nation gambienne un coup d'État et par la même occasion informer aux militaires sénégalais d'évacuer leurs civils.

---

<sup>11</sup> Encyclopédie Hachette, s.a., article réduction.

<sup>12</sup> Le petit Larousse illustré, Paris, 2000.

De même, le diminutif (27) *télé* est à la forme réduite du mot télévision. Cet item entre dans la composition des mots où il ajoute une valeur d'éloignement à l'élément auquel est associé, par exemple téléviseur, téléphonie, télécommande. Dans le corpus, télévision désigne un personnage. En effet, Table se plaint à télé d'être mal utilisé par ses propriétaires et voudrait se retrouver à sa place puisque Télé ne peut pas supporter que le propriétaire des meubles l'utilise aussi pour poser ses pieds.

Dans le même ordre d'idées, la réduction (28) est aussi observée dans le cas du substantif *maths* qui perd ses deux dernières syllabes pour ne garder qu'un seul. Ce mot renvoi à mathématique. Le locuteur Montre emploie le diminutif de maths pour montrer la désinvolture de Mémoria à cette discipline scientifique. Son esprit était toujours ailleurs, cherchant à créer une excuse pour s'absenter du cours.

En dernière analyse, l'apocope (29) *Fac* est un diminutif de faculté. La faculté est un établissement libre d'enseignement supérieur. Dans cet exemple, Makhou étonné du comportement de sa camarade d'université en France qui auparavant était une fille simple et aimante, est devenue en elle une personne qui cherche à effacer de sa mémoire son passée. L'apocope de mot *fac* par Makhou réduit le comportement lugubre de son amie qui ne possédait plus les valeurs des enseignements reçus.

Ainsi, nous avons constaté que la troncation par apocope retranche des syllabes ou des lettres à la droite des mots, afin de les rendre plus courts. Par ces choix et libertés que se donnent nos énonciateurs, les auteures utilisent cette marque de la linguistique pour définir la polyphonie et leur appropriation de la langue.

## **2.3. LES TYPES DE DISCOURS**

À la suite de Benveniste, Alphonse Tonye estime que l'énonciation est *l'actualisation de la langue, c'est-à-dire la transformation de la langue en discours* (2007 : 175). Dans le cadre de l'étude des types de discours, il est question d'analyser les discours rencontrés dans notre corpus dans la mesure où ces phénomènes sont au service de la polyphonie. Telle qu'on l'a établie, la polyphonie énonciative est la présence de plusieurs voix manifestées dans un discours. Cette pluralité de voix peut mettre en œuvre des types de discours. C'est la raison pour laquelle on peut distinguer le discours narrativisé et les discours rapportés.

### **2.3.1. Le discours narrativisé**

D'après G. Genette (1972 : 190), le discours narrativisé est *traité comme un évènement parmi d'autres et assumé comme tel par le narrateur lui-même*. Le discours narrativisé est un

discours prononcé par le narrateur. C'est-à-dire un discours où le narrateur fait intervenir sa propre voix. Dans notre corpus, nous constatons que ce type de discours n'est qu'à la troisième personne. Autrement dit, le narrateur n'est pas impliqué dans l'histoire qu'il raconte. Il nous relate les faits des personnages qu'il présente. C'est ainsi que tout au long du corpus, il nous fait part du récit de la vie de Mémoria jusqu'à son enterrement à travers les personnages. En fin de compte, nous constatons que le narrateur de *kétala* est extradiégétique parce qu'il raconte une histoire dont il ne fait pas partie. C'est ce que nous pouvons observer dans les exemples ci-dessous :

- (30) À ces paroles, les esprits convergèrent vers la préoccupation commune, les disputes s'estompèrent. Masque trouva le moment propice au dialogue et mit sa diplomatie à l'œuvre. (*K* : 20).
- (31) Précédée de son souffle calme, la nuit s'avavançait, poussant les souvenirs devant elle, promettant une concentration facile, une écoute attentive, un dialogue fécond [...] l'évocation de l'existence de Mémoria promettait toutes ces saveurs et bien davantage. (*K* : 29-30).
- (32) Le président de séance enchainait les questions, quand soudain, la porte s'entrouvrit. L'homme qui avait installé les assiettes fit une entrée discrète, mais néanmoins remarquée. Il se rendit directement à la chambre à coucher. (*K* : 47).
- (33) Elles l'ignorent, mais cela leur arrive au même moment. Celles dont les fils n'ont pas été retrouvés ont fermé les yeux, au bout de plusieurs nuits sans sommeil. Les cases n'ont pas toutes été rebâties après le grand incendie. (*So* : 13).

Dans ces exemples, on constate que le narrateur se sert du discours narrativisé pour présenter les pensées des personnages. À cet effet, il use du pronom anaphorique *il* pour le décrire. Bien plus, la présence des temps du passé à savoir le passé simple de l'indicatif : *convergèrent, fit, rendit, estompèrent, mit, trouva* ; l'imparfait de l'indicatif : *avançait, promettait* et le plus-que-parfait : *avait installé* permettent d'affirmer qu'il relate les faits des personnages comme Mémoria, Eyabe, Ebeise, Montre. En dernière analyse, le discours narrativisé met le narrateur hors du récit qu'il présente.

### 2.3.2. Les discours rapportés

Dans la perspective énonciative, Maingueneau (2003 : 115) conçoit les discours rapportés comme *les divers modes de représentation dans une énonciation d'un autre acte d'énonciation*. Bakhtine (1977 : 161), ajoute dans le même sens que cette catégorie d'énonciation : *le discours dans le discours, l'énonciation dans l'énonciation, mais également comme un discours sur le discours, une énonciation sur l'énonciation*. Autrement dit, le discours d'un personnage est généralement traversé par le dire d'autrui. C'est pourquoi il

affirme que le discours rapporté désigne dans un texte (*ibid.* 1977 :162), l'énonciation *d'un autre sujet, complètement indépendante à l'origine, dotée d'une construction complète et se situant en dehors du contexte narratif*. Dans le corpus, nous avons remarqué que nos romancières laissent voir une multiplicité de voix discursives qui meublent le récit.

### 2.3.2.1. Le discours direct

Le discours direct comporte deux phases successives et indépendantes. C'est la raison pour laquelle D. Maingueneau (2000 : 118) déclare qu'il *se caractérise par le fait qu'on y dissocie nettement les deux situations d'énonciation, celle du discours citant et celle du discours cité*. Face à cette définition, on peut dire que le discours direct cherche à se faire authentique. Il montre qu'on rapporte intégralement et sans modification les paroles du personnage. D. Maingueneau (1986 : 87) dit également à ce sujet que le *discours direct est la reproduction fidèle du discours cité, le locuteur constituant une sorte de magnétophone*. Bien plus, le discours direct doit être objectif et mettre à distance l'énonciateur citant puisqu'il n'adhère pas aux propos cités et ne veut pas les mélanger avec ce qu'il prend lui-même en charge. C'est pourquoi C. Tisset (2000 : 88) dit que dans le discours direct, *le narrateur s'interrompt pour laisser place aux discours des personnages qu'il mentionne ouvertement*. Autrement dit, le narrateur laisse les personnages s'exprimer. De plus, le discours direct interrompt le discours citant (discours du rapporteur) et crée dans celui-ci un autre espace d'énonciation plus ou moins délimité. Les deux voix, celle du rapporteur et celle de la voix-témoin, sont nettement distinguées. La forme classique la mieux connue du discours direct est le dialogue. En plus, la forme du dialogue (les tirets, les majuscules, etc.) autonomise le discours direct, le distingue strictement des autres paroles et conversations dans le texte écrit. Nous pouvons les illustrer dans les extraits suivants :

- (34) Compte tenu de cette visite impromptue, je suspends la séance.
- Mon cher Masque, murmura Coumba Djiguène, je propose que nous continuions. Tout le monde sait que les humains n'entendent que leur propre langage ; ils n'écoutent pas leurs semblables, encore moins les choses, comme ils nous appellent.
  - Ma chère Coumba Djiguène, tempera Masque, la vengeance est certes tentante, mais rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui. (K : 47).
- (35) Deçue, elle rentre les mains vides et rassura la mère de la jeune fille : « de nos jours, c'est plutôt bon signe, ta fille est sans doute effarouchée, et comme elle a épousé un garçon bien élevé, il évite de la brusquer. J'y retournerai demain ». (K : 78).
- (36) Le notable interroge son compagnon : que se passe-t-il exactement ? Avant qu'une réponse ne puisse lui être donnée, un des notables bwele s'écrie : Amenez-

le ici ! il n'est pas question qu'il se présente devant Njango dans cet état. Puis, se retournant vers une femme de sa caste, il ajoute : nous sommes bien d'accord, il faut lui peindre le visage, le torse et les membres supérieurs. (So : 115).

(37) À voix basse, Eyabe demande qui était ce jeune homme : l'enfant de qui ? interroge-t-elle. L'ancien répond : si ma mémoire est bonne, c'était le fils d'Ebusi. La femme hoche lentement la tête, chasse le sanglot qui monte en elle à l'évocation de sa compagne d'isolement. (So : 154).

(38) Chaque fois qu'elle entend ce mot, l'océan, Eyabe a le cœur qui bat. Elle dit : homme, je ne peux rentrer chez nous. J'ai bien conscience que les nôtres doivent apprendre au plus vite qu'il faut se garder des Bwele, mais... Elle se tait. (So : 163).

(39) Un soir, alors que sa femme luttait pour sa délivrance, entourée par quelques vieilles dames du village, il calmait son angoisse auprès de ses amis, lorsque la plus jeune des matrones vient lui annoncer la naissance de sa fille : « je vais quand même tuer un bœuf ! » s'écria-t-il, avec soulagement. (K : 37).

Dans l'exemple (34), la parole est respectivement prise par Masque et Coumba Djiguène. Nous constatons que les propos du narrateur sont interrompus au profit de ceux des personnages cités. Masque et Coumba djiguène sont respectivement émetteur et récepteur à travers l'interpellation nominale *cher masque, chère Coumba djiguène*. Dans cette conversation familiale, Masque a demandé de suspendre la séance vu la présence d'un étranger dans la salle, mais Coumba ne l'a pas trouvé nécessaire puisque l'homme n'a pas la capacité d'entendre les voix des meubles présentes dans la salle.

Dans l'occurrence (35), le locuteur utilise sa voix pour rapporter les propos de *l'envoyé de test de virginité de Mémoria* dans un style direct. Son discours se démarque par l'utilisation du deux points et l'ouverture des guillemets. De ce fait, le locuteur laisse ouvertement la parole à l'énonciateur principal de l'énoncé. L'énonciatrice fait comprendre à la mère de Mémoria que les jeunes mariés prennent d'abord le temps de se connaître avant de passer à l'acte.

L'énoncé (36), le locuteur donne la parole de manière directe à l'un des notables bwele. Sur le plan formel, le discours cité est encadré par le deux points. Il signale l'introduction d'une voix énonciative donnée par le locuteur. Le notable bwele ordonne à ses soldats d'amener l'étranger chez la princesse Njole.

Dans l'occurrence (37), les deux voix, celle du rapporteur et celle de la voix-témoin sont distinguées. En effet, le discours direct est authentique, car le locuteur rapporte les propos tels que prononcés par son énonciateur. Dans ce cas, la deuxième voix émettrice est le vieux Mutumbo. Il donne des informations à Eyabe, sur leur capture pendant la nuit de l'incendie au village Mulongo.

Dans la même perspective, en (38), nous observons que les propos du locuteur sont interrompus dans son récit pour céder la place aux paroles de son énonciateur. Dans notre contexte, le locuteur rend son récit vivant juste en introduisant ses propos par le verbe *dire* suivi d'un deux point afin d'insérer le message d'Eyabe. Elle fait comprendre à Mutumbo, qu'elle ne veut pas retourner aussitôt dans son village pour dénoncer les manigances des Bwele. Elle doit d'abord accomplir sa mission qui est de découvrir le pays de l'eau.

Pour ce qui est de l'énoncé (39), les deux voix sont celles du locuteur rapporteur et du père de Mémoría. La première voix locutrice insère dans son récit les propos de l'énonciateur à l'aide des guillemets et de deux points. Dans son discours, le père de mémoria exclame sa joie d'être parent et promet de célébrer la naissance de sa fille avec un bœuf pour le village.

### **2.3.2.2. Le discours indirect**

Pour ce qui est du discours indirect, il accorde plus d'importance au narrateur par rapport au discours direct. Dans cette logique, D. Maingueneau (2000 :127), fait valoir qu'*avec le discours indirect, il y a une infinité de manières pour l'énonciateur citant de traduire les propos cités, car ce ne sont pas les mots même qui sont rapportés, mais le contenu de pensée.* Ainsi dans le discours indirect, le discours citant impose sa situation d'énonciation au discours cité. Son système d'actualisation est désormais repéré par rapport à la situation d'énonciation du discours citant. C'est pourquoi il se fonde dans le narré et perd son autonomie. Ainsi pour A. Tonye (2007 : 187), *le discours indirect repose sur une opération de traduction des propos qu'il rapporte.* Le locuteur ne cite plus le discours de l'autre, en faisant comme s'il s'effaçait devant un locuteur second à qui il cède la parole : il s'approprie ostensiblement la parole d'autrui qu'il reformule.

Grammaticalement, le discours indirect dépend du verbe de parole ou de pensée auquel il est relié par la conjonction de subordination *que*. On observe des changements de temps, de pronoms, d'indicateurs spatio-temporels, par rapport à ce que serait le propos s'il était en discours direct. Le discours indirect rend le deuxième locuteur plus lointain. Il donne ainsi au locuteur premier l'autorisation de ne pas reproduire les propos de l'énonciateur. Il peut se résumer pour en rester à l'essentiel, ou les reformuler d'une autre façon, voire les transformer. À cet effet, G. Sarfati (1987 :62), déclare :

Le discours rapporté de manière indirecte touche surtout le régime linguistique des indices d'énonciation (marqueurs énonciatifs [...]) ce qui implique : l'effacement de toute possibilité de mise en exergue ou citation du propos rapporté ; le recours systématique à une forme de subordination précédé d'un verbe introducteur avec complétive.

En d'autres termes, le locuteur s'approprie les propos du personnage cités et les rapporte en exprimant son message avec ses propres mots. Il parvient à récupérer certaines précisions par la traduction du contenu sémantique ou de la reformulation que le narrateur fait de l'énoncé. Examinons ces séquences dans notre corpus :

- (40) L'affaire est mystérieuse. Ebeise profite de l'embarras des hommes pour s'exprimer : **Je pense, déclare-t-elle, qu'il ne faut pas se fier aux apparences, s'empresse d'incriminer Eyabe, au motif qu'elle seule a énoncé des propos personnels.** (So : 40).
- (41) La voix qui lui parvient, bien qu'un peu étouffé, ne cesse de le lui répéter. **Il est temps, déclare-t-elle, que notre chef ne se présente en personne devant la reine de nos voisins. Prends-le à part pour le lui annoncer. Je me méfie des affidés de son frère.** (So : 61).
- (42) D'après ses scarifications et sa coiffure, **certains pensent qu'il est natif du pays côtier, où il devait appartenir à la caste des serviteurs, d'anciens captifs devenus sujets. D'autres affirment qu'il aurait une oreille coupée s'il en était ainsi, cette amputation étant le signe distinctif des soumis, en pays côtier.** (So : 163).
- (43) **J'affirme, quant à moi, que nos frères du bord de l'eau ne sont pas insensibles à l'apparence des étrangers venus de pongo.** Si nous nous en référons à leur complexion, il ne peut s'agir que d'esprits, sans doute des revenants, et pas les nôtres. (So : 115).
- (44) Il voudrait qu'elle aille trouver Eleke, son épouse. **Il faut, dit-il, qu'elle sache que je suis en vie. Nous n'avons jamais été séparés plus d'une journée...** (So : 155).

Dans le premier énoncé (40), les propos se présentent sous la forme d'une subordonnée complétive introduite par un verbe de parole *pense* qui donne au discours rapporté son sens. Cet énoncé présente les propos d'Ebeise qui essaye de traduire les pensées d'Eyabe. En effet, elle essaye de défendre Eyabe auprès des membres du conseil. Pour cela, elle se met à la place de cette dernière et choisit avec soin ses mots dans l'espoir de convaincre les notables à ne pas prononcer une sentence sévère.

La deuxième occurrence (41), quant à elle s'agit d'une voix sans visage. L'énonciateur de cette parole n'a pas de figure. Sa parole est appropriée par Eleké, la guérisseuse du village Mulongo qui, reprend ces propos en les intégrant dans son propre discours. L'auteure essaye de donner la parole à tout un chacun à l'instar des personnages invisibles. Son objectif à travers ce style de discours est de libérer la mémoire humaine.

En (42), l'énoncé produit est traduit par le locuteur dont il a été initialement construit par une voix énonciative qui est celle des opinions communes. Le narrateur traduit la pensée de

son énonciateur selon laquelle les marques sur les corps des étrangers sur le territoire de l'eau sont des signes distinctifs des serviteurs ou des captifs pris dans certains villages.

L'occurrence (43), le narrateur ne transforme pas les propos d'un personnage inconnu dont la maîtrise du village côtier est connue de lui. Pour lui, les côtiers traitent mieux les étrangers que les Bwele. Il les reformule tout simplement en les intégrant dans son propre discours. Au demeurant, on retiendra que le discours indirect a ses propres contraintes que la *latitude qu'il laisse au locuteur est d'autant plus grande que ce dernier peut à son gré, moduler le volume de l'information rapportée, ramasser ou amplifier le propos.* (Sarfaty, 1997 :61).

Enfin, dans l'énoncé (44), les paroles du discours cité sont rapportées dans une proposition subordonnée complétive introduite par la conjonction de subordination *qu'*. Les temps verbaux de cette subordonnée s'ordonnent par rapport aux temps de la proposition principale. En effet, à travers Eyabe, on note une rupture rythmique de la narration. Le discours cité de Mutimbo a été rapporté par Eyabe dans son discours. Le narrateur laisse ce privilège à cette femme, car, elle pourra mieux exposer ses dires à l'épouse de celui-ci avec toute sa douleur puisqu'elle l'a vu et écouté.

Le discours indirect permet ainsi au narrateur d'informer le lecteur sur les scènes des autres personnages en intégrant dans son discours les propos d'autrui tout en le modifiant à sa guise. L'observation de ces énoncés montre à suffisance une tendance purement analytique en ce sens que, nos rapporteurs analysent les paroles d'autrui et les transfèrent en les mettant dans leur propre discours selon leur propre vision. Le discours indirect constitue ainsi donc un énoncé à valeur synonymique entre le sens d'un discours qu'un locuteur a émis et le sens de l'énoncé produit par le narrateur. Toutefois, dans le corpus, nous pouvons aussi identifier comme discours rapporté, le discours indirect libre.

### **2.3.2.3. Le discours indirect libre**

Le discours indirect libre (DIL) participe à la fois du mélange du discours direct et du discours indirect. Bakhtine (1977 : 195), trouvant le terme mélange ambigu, définit cette notion comme *une forme mixte qui emprunte au discours direct, le ton et l'ordre des mots et au discours indirect les temps et personnes des verbes.* Ce type de discours a en commun avec le style direct la forme grammaticale de certaines subordonnées, le ton et certaines règles de subordination. Pour annoncer ou souligner le passage au style indirect libre, on peut avoir recours soit à un terme introducteur qui laisse prévoir la reproduction de l'énoncé, soit par une incise soulignant le passage au style indirect libre. Cela est perçu dans les exemples suivants :

- (45) La voix du gros notable manque à ces échanges. Aucun n'ose prononcer les paroles qu'il aurait dites : **seule une ordalie nous apprendra si les femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés ont appelé l'ombre.** (So : 44).
- (46) Cataplasme ? c'est toi, qui as besoin d'un cataplasme, sur ta tête dérégulée, avant de nous envoyer au catafalque avec ta catatonie !  
 - Mais non, pas cataplasme ! le fait de parler de « pieds de lit », les humains appellent ça une catachrèse. (K : 125).
- (47) Oui, ce qu'on vient d'apprendre à propos du mariage de Mémoria confirme bien ce que je disais tantôt : les femmes, elles refusent ce qu'elles désirent et acceptent ce qu'elles refusent. (K : 74).
- (48) Maintenant, elle se sentait piégée. Dès le troisième jour de politesse, son mari commença à fuir ce qu'il appelait : la foule domestique, les Africains de Madame. (K : 139).
- (49) D'après les infos de la radio anglaise, des militaires sénégalais devraient venir à la rescousse pour évacuer les civils. J'ai un ancien camarade de classe qui est militaire au camp de Kaolack, le camp sénégalais le plus proche d'ici, son régiment devrait être le premier à débarquer. (K : 107).

L'exemple (45), on constate que les propos sont rapportés indirectement, mais cela n'est traduit par aucune marque spécifique. C'est ainsi que lorsque le locuteur parle du chagrin dont les femmes sont victimes. On observe que ces propos ont été dits avant et le locuteur semble être d'accord avec cette perception des faits. Ainsi, le notable suspecte à partir d'un test de purification que les femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés ont invoqué une présence invisible, car, elles ont donné une même réponse à sa question.

Dans l'exemple (46), les propos du discours indirect libre sont rapportés par le narrateur sans aucune indication des verbes de parole, de tiret et des guillemets. Le narrateur rapporte les paroles en les citant dans son récit. Ainsi, les paroles des humains sur la définition de *pied de lit* sont reprises par le narrateur qui l'a inséré dans son récit.

L'occurrence (47) est un discours qui s'est intégré au récit de façon naturelle. On le reconnaît à l'intérieur du récit par les propos des personnages. De ce fait, le locuteur de l'énoncé Chasseur intègre dans son récit, les pensées des femmes. Ces femmes qui ont peur d'assumer leur choix ou leurs sentiments.

Dans la même analyse du discours indirect libre de l'occurrence (48), nous constatons que Montre rapporte les propos des personnes vivant à l'occident. Il réussit à intégrer leur discours dans son histoire qu'il prend du temps à raconter aux membres de l'assemblée. Il leur fait comprendre que ces personnes n'aiment pas héberger des invités étrangers chez eux pour longtemps. En occident, l'hospitalisation ne fait pas partie des qualités de ces citoyens.

En dernière analyse, dans l'énoncé (49), la parole est donnée à Makhou qui dans son récit, à insérer les informations de la radio sénégalaise sur la présence des militaires sénégalais dans le territoire Gambien afin de faire passer le message à son auditeur Tamsir. En effet, l'énonciateur source de cette information est la radio. Après avoir suivi les nouvelles, Makhou va raconter à son interlocuteur en insérant les dires de la radio pour lui rappeler de quitter l'hôtel dans lequel ils ont passé la nuit.

Il ressort de cette analyse du discours indirect libre que la parole d'un énonciateur ne se donne pas explicitement, de façon univoque pour un discours rapporté. Mais, dans un contexte discursif, le locuteur formule aussi vaguement les paroles de son énonciateur sans faire recours à ses paroles.

Au bout du compte, le discours rapporté est un phénomène discursif qui donne aux personnages les stratégies communicationnelles, leur permettant d'intégrer les paroles des autres dans leurs discours, ce qui accentue la polyphonie au travers des paroles et les actions émises. De plus, d'autres voix interviennent de temps à autre dans les récits : la délégation de la parole est faite par des personnages pour expliquer certains faits, pour relater eux-mêmes certaines situations vécues par eux ou par d'autres. Ce qui ajoute de la crédibilité aux faits racontés.

En somme, ce chapitre a porté sur la typologie des marques de la polyphonie et d'appropriation langagière. D'emblée de jeu, il a été question de montrer comment les différentes voix du texte utilisent la langue pour transmettre leur pensée, leur intention de communication. En effet, nous avons constaté que les voix énonciatives qui se confrontent dans le texte ont dénaturé l'utilisation de la langue standard en la tropicalisant dans le but de mettre en exergue leur point de vue en fonction de leurs réalités socioculturelles. C'est pour cette raison que nous avons remarqué des écarts lexicaux et morphologiques dans leur façon de s'exprimer et dans leur prise de parole. Ceci étant, nous nous sommes appuyées sur la typologie des marques de polyphonie et d'appropriation telles que les créations et innovations lexicales, les marquages morphologiques et aussi les types de discours

## **Conclusion Partie I**

La première partie intitulée *Du cadrage théorique aux perspectives d'analyse de l'étude* a consisté à montrer que la typologie des faits d'appropriation et de polyphonie se matérialise au sein des théories stylistiques à partir des éléments énonciatifs telles que le plurilinguisme, les calques linguistiques, les registres de langue et les types de discours. De ce fait, cette partie a abrité en son sein deux chapitres.

D'abord, nous avons posé les bases épistémologiques adaptées à notre étude. À ce sujet, nous avons exploré le domaine de la stylistique, en nous appuyant sur les théories de la stylistique telles que la stylistique de l'énonciation d'E. Benveniste et l'ethnostylistique de Mendo Ze. Cette étude s'est faite en tenant également compte de la question de l'hétérogénéité dans la langue en ce sens que les romans qui constituent notre corpus se démarquent par une complexification de la structure narrative et linguistique qui rend compte des points de vue de chaque personnage. Cette question a été abordée sous plusieurs aspects selon la conception des différents théoriciens tels que Mikael Bakhtine, Oswald Ducrot et Authier-Revuz. De plus, nous avons présenté l'appropriation langagière comme une manifestation du locuteur à se démarquer de l'usage standard de la langue afin de conférer à son énoncé une coloration locale et originale.

Par la suite, nous avons fait une analyse de l'étude en présentant la typologie des marques de polyphonie et d'appropriation langagière. Nous nous sommes proposé d'étudier l'usage de la langue par les différentes voix du texte. En effet, nous avons opté pour les composantes lexicales et morphologiques à savoir le plurilinguisme des personnages, les calques linguistiques, les registres de langue, la dérivation, la composition, la réduction lexicale. Nous avons aussi ressorti les voix qui se font entendre dans le corpus à travers les types de discours tels que le discours narrativisé et les discours rapportés. L'on a abouti à la conclusion selon laquelle les voix énonciatives qui s'expriment font recours aux africanismes liés à leur réalité culturelle et sociale. Une fois les bases théoriques ainsi que les pistes de l'étude élaborées, il convient de procéder à l'étude des mécanismes de la polyphonie et d'appropriation en contexte d'écriture du texte romanesque dans la seconde partie.

**PARTIE II : LES MÉCANISMES DE LA POLYPHONIE ET  
D'APPROPRIATION LANGAGIÈRE EN CONTEXTE  
D'ÉCRITURE DU TEXTE ROMANESQUE DANS *KÉTALA* ET  
*LA SAISON DE L'OMBRE***

## Introduction partie II

Après la présentation des différentes théories de notre travail, il nous revient dans cette deuxième partie de présenter les mécanismes de la polyphonie et d'appropriation en contexte d'écriture du texte romanesque, notamment dans ses différentes structurations discursives. À en croire Durrer (2005), il est difficile pour les romanciers de rendre compte de toutes les caractéristiques de la langue parlée dans un récit. Cela se justifie par le fait que le récit ne reproduit pas fidèlement les phénomènes de la société. Durrer (2005 : 25) envisage le *style oralisé comme une construction littéraire qui entretient des rapports, volontairement ou non, fantastiques avec la communication orale [...]*. L'utilisation de la langue s'effectue sous forme d'énoncés concrets, uniques (oraux et écrits) qui émanent des représentants de tel ou tel domaine de l'activité humaine. C'est ce qui donne lieu à la question fondamentale suivante : qu'est-ce qui permet de cerner les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière en francophonie africaine ? Dans ce sens, cette question soulève une réflexion : quelles sont les incidences de la polyphonie sur l'appropriation linguistique en contexte d'écriture du texte romanesque ? Il s'agit d'étudier les procédés linguistiques qui rendent compte du phénomène de la polyphonie et d'appropriation langagière. À cet effet, nous avons trouvé nécessaire de structurer cette partie en deux chapitres. D'une part, ressortir les formes de l'oralité en tant que lieux de la polyphonie et faits d'appropriation. Et d'autre part, poursuivre avec la rhétorique du texte de ces notions.

**CHAPITRE 3 : LES FORMES DE L'ORALITÉ EN TANT QUE  
LIEUX DE LA POLYPHONIE ET D'APPROPRIATION  
LANGAGIÈRE**

L'oralité est ce qui se transmet par la parole. Elle est cette articulation sonore et physique de la communication linguistique. L'oralité s'apparente à un mode d'expression par lequel on exprime sa pensée par la voix orale. En d'autres mots, l'oralité caractérise *une situation sociale dans laquelle la communication orale est privilégiée*. (Jean Cauvin, 1980 :5). Ce mode d'expression est propre aux Africains, car leurs langues sont plus parlées qu'écrites. De plus, il est animé par *une réelle volonté de créer une différence de style narratif*. (Jean Dérivé, 2001 : 194). D'où l'implication de certaines romancières négro-africaines comme Fatou Diome et Léonora Miano qui introduisent les éléments de la tradition orale dans leurs œuvres littéraires. Ces modes d'expression sont qualifiés de formes de l'oralité. De ce fait, ces marqueurs oraux participent à la multiplicité des différentes voix présentes dans le genre oral. Ces faits d'expression à vocation orale évoquent un environnement précis des énonciateurs de notre corpus. Nos romancières parviennent à transgresser l'esthétique du genre romanesque tout en insérant dans leurs productions écrites une technique d'écriture qui leur est propre. Dès lors, quelles sont les différentes formes d'oralité employées ? Qu'en est-il de leurs rôles dans les pratiques langagières des énonciateurs ? Il s'agit dans ce chapitre d'identifier les différentes voix énonciatives qui se trouvent dans les textes et qui expriment l'oralité telles que : les contes, les mythes, les chants, les parémies et de cerner la dynamique langagière de ces personnages dans le corpus d'étude.

### 3.1. L'ORALITÉ GENRE

Un genre est dit oral lorsque les faits de langue se transmettent par la voix orale. En d'autres termes, lorsque la parole est privilégiée au détriment de l'écrit. Il est le plus prisé dans la littérature négro-africaine qui, à un moment donné, a été considérée comme une littérature purement orale. Celle qui se racontait uniquement par la voix du conteur. Dans son introduction à *La problématique ethnostylistique*, et vers la prospection de nouveaux outils théoriques, Gervais Mendo Ze (2004 : 19), affirme que *chaque texte africain est l'expression totale ou partielle d'une culture*. Par ce point de vue, nous pouvons définir l'oralité avec Jacques Fame Ndong (1986 : 116) que

l'oralité féconde donc de toute évidence le texte romanesque en Afrique, dans son fonctionnement profond et intime. Elle génère un tissu narratif complexe qui enrichit de manière substantielle la littérature universelle et immortalise les œuvres produites par les créateurs noirs.

En clair, le genre oral diversifie le langage romanesque tout en conservant son élasticité, *son originalité linguistique et stylistique*. (Bakhtine, 1978 :141). Les genres oraux se ramènent dans le récit romanesque à des textes qui affichent sans ambages. Leurs spécificités génériques

appartiennent à une catégorie littéraire autre, avec leurs modalités esthétiques et thématiques propres. De ce fait, leur insertion dans la prose romanesque n'entraîne nullement l'effacement des traits esthétiques qui les caractérisent. C'est pour cette raison que ces genres continueront, même actualisés dans le corps du roman, à résonner de manière originale du fait de leurs langages particuliers. Ceci est pareil avec les romans qui constituent notre corpus où le contexte d'oralité permet à nos auteurs d'insérer des formes originales d'ethno-textes telles que des contes, chants, parémies, mythes, dans leurs romans. L'implication des marques du genre oral concourt à l'utilisation de plusieurs voix énonciatives qui émettent des avis sur leurs conditions de vie, sur leur environnement socioculturel.

### 3.1.1. Les ethno-textes

Nous pouvons définir l'ethno-texte comme un ensemble de textes issus de la tradition orale et qui, le plus souvent, est employée dans les œuvres littéraires francophones africaines. Il s'agit d'un ensemble de textes qui sont marqués par des empreintes liées à un groupe ethnique ou communautaire. En effet, il s'avère que la tradition orale constitue une source d'inspiration pour les romanciers négro-africains à l'instar de Fatou Diome et Léonora Miano en ce sens que, dans l'univers négro-africain, c'est *la tradition orale qui véhicule les valeurs de la collectivité, qu'il s'agisse de l'organisation du groupe social ou des rapports entre les individus*. (Ambroise Kom, 1983 : 10). Autrement dit, les marques ethno-textuelles traduisent les croyances, les pratiques socioculturelles et les convictions des peuples africains.

#### 3.1.1.1. Le conte

D'une manière générale, le conte s'entend comme la mise en scène des événements invraisemblables et fantastiques où l'on relate des faits relatifs aux hommes. D'après *l'Encyclopédie Alpha* (1994 : 1624), le conte est un

Récit de faits imaginaires souvent fabuleux, écrit ou récité pour distraire. (...), Récit qui décrit des phénomènes merveilleux (métamorphoses, métempsycoses animalières, voyages dans les airs et dans les profondeurs terrestres ou marines attribuées à des êtres dotés de pouvoirs naturels).

Pour J. Bessière (1984 : 243), le conte se perçoit comme cette *transmission d'un savoir : tradition de l'origine et l'initiation du monde [...] symbolique ou édifiant, le conte est une certaine façon de voir la vie et de dire cette vision*. Nous comprenons ainsi qu'au-delà de cette définition, le conte est voué à l'enseignement. À cet effet, le conte se présente comme un genre oral dans lequel, le conteur réputé par son langage imagé, a généralement tendance à installer

son auditoire au centre d'une histoire. Les romancières font appel à un conteur au détriment du narrateur. Les exemples suivants illustrent cette marque de l'oralité dans notre corpus :

- (1) Elle n'a vu ces dernières qu'une fois, **il y a bien longtemps, sa meilleure amie et elle, toutes nouvelles initiées, avaient eu des envies d'aventure.** (*So* : 52).
- (2) C'est ainsi **qu'aux premiers jours de son règne, Emene avait vu son peuple divisé, prêt à s'entretuer. Au début, la souveraine avait voulu écarter l'idée même d'une capitulation.** Le bâton de commandement méritait qu'on le défende, pour qu'il ne finisse pas entre les mauvaises mains. Elle était prête, avait maintes fois fait ses preuves à la chasse comme dans d'autres domaines. (*So* : 53).
- (3) **Les aînées qui racontaient cette histoire ne pouvaient évaluer la distance parcourue, ne faisant que nommer les points cardinaux pour exprimer l'immensité de l'espace qu'il avait fallu mettre entre les gens du prince et ceux de sa sœur. Elles disaient : ils ont marché, marché, marché. De Pongo jusqu'à minkondo où nous sommes aujourd'hui.** Ils ont marché, mes filles, je vous le dis, jusqu'à ce que la plante de leurs pieds épouse la terre. Jusqu'à ce qu'il soit devenu impossible de faire un pas de plus. (*So* : 54).
- (4) **Là-bas, il y a très longtemps, lorsqu'un conflit éclatait, le conseil des sages obligeait les belligérants à réciter leur arbre généalogique, si bien que la découverte d'un ancêtre commun avait valeur d'un traité de paix : on ne verse pas son propre sang.** (*K* : 171).
- (5) **Cette nuit-là, alors que la lune dévoilait ses rondeurs à la cathédrale de Strasbourg, Memoria cueillait des étoiles sur son plafond.** (*K* : 194).

Dans les contes retenus, nous trouvons les expressions temporelles telles qu'il y a *bien longtemps, au premier jour, racontait cette histoire, il y a très longtemps, cette nuit-là, ce soir-là*. Ces expressions ont des formules communément utilisées par les conteurs africains dès le début de leur histoire. Leur implication concourt à la liberté expressive des sujets parlants. Ils peuvent s'exprimer selon leur environnement culturel et leur mode de vie.

En (1), le conte est doté d'une personnalité autonome. Cette personnalité est présentée comme parlant d'elle-même. Le sujet parlant est Ebeise qui, dans son récit, raconte ses aventures avec son amie Eleke. À travers le discours rapporté, l'accoucheuse fait parler d'elle dans son conte. En effet, elle met en scène des événements qui se sont passés lorsqu'elles étaient toutes assimilées aux femmes dont les fils n'avaient pas été retrouvés. Elle utilise l'expression *il y a bien longtemps* afin de capturer l'attention des femmes. Il était interdit surtout aux femmes de dépasser les frontières de leur village Mulongo.

En (2), nous constatons que le conte est suivi de la formule traditionnelle *au premier jour* qui est une expression temporelle autour du présentatif *c'est*. Elle permet au conteur de susciter l'attention de son auditoire tout en maintenant le suspense par rapport à l'histoire

contée. Cet énoncé tente de concilier le lecteur avec le déroulement d'installation au trône de la reine Emene. Nous remarquons que la parole est donnée à Emene à travers le discours indirect libre. Ebeise utilise la voix de la reine pour transmettre son épopée, ses exploits. Emene, étant celle qui succéda à son père puisque le pouvoir allait au premier-né du souverain, quel que soit son sexe.

Dans l'occurrence (3), nous avons recours à un conte qui met en avant les ainées. Le lexème *ainées* est un substantif pluriel précédé de l'article défini pluriel *les*. Cet article défini suivi de son substantif montre que ce discours oral renvoie à un énonciateur bien défini. Puisqu'au dire d'Alphonse Tonye (2021 : 140), *il conditionne l'interprétation en donnant un certain statut au discours cité*. Ebeise utilise le discours indirect pour rapporter les mots des ainées. Cet énoncé présente les propos d'Ebeise qui sont introduits dans les paroles des ainées à travers la répétition qui d'après Catherine Fromilhague (2010 :25), est *la constitution des champs lexicaux qui se fait par répétition des sèmes, mais on identifie la répétition comme figure de construction seulement si le matériel lexical est concerné*. Cette figure d'amplification imprime le rythme de la marche. En outre, elle connote l'engagement lyrique des ainées. Ils expriment dans leur récit, la persévérance.

Dans l'énoncé (4), nous pouvons observer la fameuse formule introductive du conte à savoir *il y a très longtemps*. Cette expression est précédée de l'adverbe *là-bas*. Il indique le lieu de la scène. Le conteur amène son auditoire dans son univers c'est-à-dire dans son village, plus précisément sous l'arbre à palabres. Cet arbre est un lieu sous lequel, un conteur et ses auditeurs s'assoient afin de suivre des récits merveilleux. En plus de préciser le lieu, il utilise l'expression temporelle *il y a très longtemps* qui est appuyée par l'adverbe d'intensité *très*. Cette expression permet de mieux capter l'écoute des meubles de la maison. En effet, Masque émet les paroles rapportées du conseil des sages. Pour le conseil des sages malgré les malentendus, le traité de paix devrait être respecté surtout auprès des hommes ayant une généalogie commune.

Enfin, l'item (5), fait référence à une situation d'énonciation. Elle déroule l'acte de l'énonciation à savoir le moment de l'énonciation marqué par cette *nuit-là*. C'est un mot composé d'un trait d'union, du substantif *nuit* suivie de l'adverbe *là*. Ensuite le lieu de l'énonciation surnommé la cathédrale de Strasbourg. Enfin, les locuteurs Mémoria, Makhou et le conteur. Le conteur utilise ce type de discours rapporté pour mieux décrire la merveilleuse nuit de Mémoria, car ce fut une nuit pendant laquelle Mémoria perdit son innocence.

De ce qui précède, nous observons que le conte est *un mode d'expression de la pensée africaine, un reflet de la civilisation traditionnelle, un moyen privilégié d'éducation en même temps qu'il est un art*. (P. N'dakan, 1984 : 243). En d'autres termes, le conte est utilisé dans les

sociétés traditionnelles africaines par les locuteurs afin de montrer à ses énonciataires le côté artistique et mémoriel de la tradition orale africaine. Les auteures mettent en exergue des énonciateurs capables de faire ressortir des histoires anciennes grâce à leur belle mémoire. Dès lors, nous étudions les voix énonciatives qui se trouvent dans le mythe.

### 3.1.1.2. Le mythe

D'après André Lalande (2016 : 665), le mythe est un *récit fabuleux, d'origine populaire et non réfléchi, dans lequel des agents impersonnels, le plus souvent les forces de la nature, sont représentés sous forme d'êtres personnels, dont les actions ou les aventures ont un sens symbolique*. Autrement dit, un mythe est une image souvent illusoire, que les groupes humains conçoivent au sujet d'une personne ou d'un fait et qui joue un rôle déterminant dans leur comportement ou leur appréciation. De ce fait, notre corpus renferme des passages fabuleux qui émanent de l'imagerie populaire. C'est le cas de ces items linguistiques recensés.

- (6) Pourtant lors de l'initiation, leurs aînées racontaient **l'histoire du clan, évoquant avec fièvre la reine Emene, qui avait conduit les siens jusqu'en leur territoire actuel, les préservant ainsi de massacres**. La princesse avait été désignée par son père, le roi, pour prendre sa succession. D'où elle venait, le trône allait au premier-né du souverain, quel que soit son sexe. Emene était irréprochable. (*So* : 52).
- (7) Les nouvelles initiées qu'étaient alors **Ebeise et son amie, sa plus-que-sœur, s'étaient mises à rêver de la valeureuse fondatrice de leur clan. Le statut des femmes avait changé au sein de la communauté, lorsque sa majesté Emene avait rejoint le pays des morts**. Son premier-né, un garçon baptisé Mulongo, recevant le bâton de commandement, avait décrété, il y avait maintenant plusieurs générations, que le tabouret et le bâton d'autorité se transmettraient de mère en fils. (*So* : 55).
- (8) Comme aux autres membres de son clan, **il lui est interdit de manger du léopard. Cet animal est le gardien de son peuple**. Il est le seigneur de la brousse, celui auquel les ancêtres mulongo, en s'installant sur leurs terres actuelles, ont dû offrir des vies humaines en sacrifice, avant de demeurer en paix sur leur nouveau territoire. (*So* : 102).
- (9) Masque, qui surplombait toujours l'assemblée. **Je viens d'une civilisation où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se les racontant, de génération en génération**. (*K* : 22).

Dans l'exemple (6), on retrouve dans le récit, une progression à thème constant dans la narration des faits. Le thème ne change pas d'une phrase à l'autre, il est repris, par commutation en début de chaque phrase. Cette progression d'idée a pour sujet Emene. Ce thème est repris dans la seconde phrase par le substantif *princesse* précédé de l'article défini *la*. Dans la troisième phrase, le thème est repris par le pronom personnel de la troisième personne *elle*.

Nous observons à travers cette analyse que la personne d'Emene est valorisée par les aînées. Elle est un être symbolique et très appréciée par son peuple. Elles racontent les diverses actions effectuées par Emene aux femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés. Emene a conduit son peuple jusqu'au territoire actuel qui est le village Mulongo. Au-delà de l'image de la reine Emene, la narratrice décrit le courage, la détermination, et l'énorme sacrifice qu'elle a enduré pour conduire les siens jusqu'aux terres Mulongo.

Quant à l'énoncé (7), nous observons que le récit fabuleux de la fondatrice du clan est rapporté par Ebeise et son ami Eleke. Dans ce récit, on constate la progression à thème éclaté. Tout d'abord, la première phrase donne l'idée centrale qui est *les nouvelles initiées*. Dans la deuxième, le thème évoqué est *le statut des femmes*. La phrase trois, quant à elle, expose comme sujet, *son premier-né*. Suivant une telle progression, on constate que les locutrices Ebeise et Eleke mettent en relief le parcours élogieux de leur valeureuse fondatrice du clan. Cette progression à thème éclaté permet de raconter le fondement ou l'organisation sociale de leur clan. Au départ, le clan était dirigé par une femme au nom d'Emene, mais dès son décès, la règle sera bafouée par son premier-né qui prendra le bâton de commandement. Après lui, le statut de la femme sera mis à l'écart au profit de l'homme.

L'occurrence (8), présente comme marque de l'oralité le mythe dans lequel plusieurs voix s'expriment. Dans ce récit, la progression de la narration est à thème constant. L'idée ne change pas d'une phrase à l'autre, il est constamment repris en début de chaque phrase. Dans ce cas, le sujet est *le léopard*. Les membres du clan Mulongo partagent l'idéologie selon laquelle il est proscrit de consommer cet animal. Ces paroles sont transposées par le narrateur. Dès lors, le léopard est un animal qui incarne une force surnaturelle pour le village Mulongo. Pour s'installer dans ce territoire actuel et demeurer dans la paix, cette bête a reçu en sacrifice des vies humaines. Depuis ce jour, le léopard est considéré comme le protecteur du village. C'est un animal sacré pour le peuple Mulongo.

Enfin, la dernière occurrence, le locuteur Masque s'exprime aux autres objets de l'assemblée. Il affirme à travers la phrase déclarative le mythe selon lequel le récit se fait oralement dans sa famille. Dans cette logique, il procède par une énumération des éléments qui se transmettent oralement dans sa civilisation. Ici, la mémoire de l'homme est mise en exergue. Masque propose d'imiter la tradition dont il est issu. Il se pose en garant de la vérité et invite ses auditeurs les objets de maison à raconter eux aussi les événements qu'ils ont vécus et attendus.

En résumé, le mythe est employé dans ces romans dans le but de promouvoir les croyances africaines et surtout de remémorer les anciennes traditions oubliées par la jeune

génération. On constate que les voix du corpus défendent leur identité en mettant en lumière leur connaissance sur la tradition orale. Qu'en est-il du chant qui est aussi une marque du discours oral ?

### 3.1.1.3. Le chant

D'après le *dictionnaire Le Petit Robert* (2006 : 286), le chant est une mélodie vocale, c'est l'ensemble des sons *émis par la personne qui chante, c'est aussi des formes particulières de musique vocale*. Le chant renvoie à une émission vocable des sons et se caractérise par une forte teneur en impression et en émotion. Le chant est un genre qui concourt à l'expression de l'émoi et de la sensibilité de la culture locale. Il relève dans ce cas de la poésie orale. Une poésie chantée dans la tradition littéraire africaine. Dans le roman de L. Miano et de F. Diome, l'implication du genre chanté induit l'exaltation de l'âme africaine. Elles créent une rupture entre le genre classique occidental écrit et le genre moderne et tropical inspiré des valeurs culturelles négro-africaines. Grâce à ce type de langage, elles peuvent mieux traduire les pensées de ses personnages. Ces chansons sont exprimées sous forme poétique, c'est-à-dire en vers. Cette forme met en exergue la notion de prose romanesque. À partir du chant, on peut ressortir la voix d'un ou plusieurs locuteurs qui s'y décèlent. C'est le cas avec les énoncés sélectionnés :

- (10) D'abord, c'est pour elle-même qu'elle prononce ses mots. Puis, **elle énonce à voix haute, sans crier, inclut les autres femmes dans cette dénégation : nous n'avons rien fait de mal. Nous n'avons pas avalé nos fils et ne méritons pas d'être traitées comme des criminelles. C'était de partir à leur recherche qu'il s'agissait. Ils ne sont plus, à présent. Tels que nous les avons connus, nous ne les verrons plus...** Sa voix se brise, mais elle marche, **tape des mains pour rythmer son chant**, approche d'un premier groupe de cases, passe sans s'arrêter. (So : 32).
- (11) Je n'en ai plus pour longtemps. C'est mieux ainsi. **Chante pour m'accompagner. Comme on fait chez nous. Elle s'assied, pose la tête de Mutimbo sur ses cuisses, commence. Les chants destinés à rythmer le passage d'un monde à l'autre sont nombreux**, chez les Mulongo. (So : 169).
- (12) Elle n'en a pas le temps, car la femme dont l'appel a fait venir toute population, s'est mise à chanter. Comme les autres voix féminines de la communauté se mettent à l'accompagner, répondant en chœur aux phrases qui ponctuent les couplets. Les voix masculines se joignent à celles des femmes. (So : 174).
- (13) Elle ne sait pas pourquoi, mais ce geste simple rend ses pleurs plus intenses. Deux instruments de musique accompagnent les chants ; l'un comporte huit cordes fixées sur une sorte de canne sculptée ; l'autre n'en a qu'une, attachée à un arc. À l'instant des voix, ils se répondent l'un l'autre, sont porteurs d'une parole. Ce qu'ils disent est accessible à qui sait écouter. (So : 175)

(14) [Dialdiali ! Reule ! Autoba danguenta taliba ! Dialdiali ! Reule ! Benne kôgne la guiss, té ya ko yôr ! Reule ! Diade la beugue, sa yône bangui ! Reule ! Autobi dagueuna talibi. Dialdiali ! Reule ! Fô dialou ma diâre fa ! diadiali ! Reule, autoba dagueuna taliba. (K : 80).

(15) Dis, mais quand reviendras-tu ?  
Dis, au moins le sais-tu ? [...]  
Que tout le temps qui passe  
Ne se rattrape guère  
Que tout le temps perdu  
Ne se rattrape plus. / (K : 244-245).

(16) Debout, elle se recueillait, puis, soudain inspirée, elle oublia ses compagnons  
et déclama  
« Mère Afrique, pardonne !  
Pardonne à tes enfants, partis à l'aube  
Loin de tes dieux. [...]  
Puisqu'ils te reviennent autres,  
Ils ne te reviennent pas. / ». (K : 262-263).

Les énoncés (10), (11), (12), (13), dans (S.O) sont des formes chantées en prose. Nous observons une rupture par moment de la narration pour laisser place au discours. Ainsi, le narrateur utilise la focalisation interne afin de laisser les personnages mieux exprimer la douleur de la situation qu'ils traversent à travers le chant. Dans cette logique, la chanson n'est pas écrite par l'auteur. Cependant, nous constatons que le narrateur a pris le soin de décrire les faits des différents personnages tels que Eyabe, mutimbo, les Mulongo et les voix des femmes et hommes de Bebayedi. Le chant contribue à la sensibilité de la culture locale des Mulongo. Chez le peuple Mulongo, la tradition voudrait qu'on accompagne la traversée des mourants pour l'au-delà à travers le chant. C'est un rituel qui s'accompagne des instruments de musique et de plusieurs voix qui forment un chœur orchestré par la maestria Eyabe. C'est elle qui entonne le chant par sa voix et les autres la suivent en pleurant le décès de Mutimbo.

Par ailleurs, dans l'occurrence (14), il s'agit d'un chant emprunté à la langue locale du Sénégal appelée le Wolof. Chantée dans cette langue, elle permet de mieux décrire le *dialdiali*. Contrairement à la langue française qui parle de ceinture de perle. Le narrateur préfère la dénomination tropicale afin de traduire l'originalité de cet instrument qui est le *dialdiali*. En effet, les chansons sont inventées en son honneur, car le *dialdiali* permet de décorer et de désigner la hanche de la femme. C'est un bijou érotique utilisé par les femmes sénégalaises afin de séduire leur mari et de rendre les nuits du couple sensuelles.

L'énoncé (15), est un chant, écrit sous la forme de la poésie libre. Ce poème est constitué de 22 vers disposés en 4 strophes non équitables. Dans ce chant, la première strophe est répétée à la dernière strophe. Ces strophes sont appelées les couplets. Ils sont constitués de 6 vers

chacun. La structure de ces deux strophes évoque l'anaphore de *dis* et une modalité interrogative dans les deux premiers vers. Cette modalité a une valeur rhétorique. Mémoria se pose des questions dont elle n'attend pas de réponse de Makhou. Quant à la deuxième strophe, elle est constituée de 5 vers. Nous constatons une sonorité avec l'assonance en [ai] et en [ou] et sur un parallélisme appuyé de groupes syntaxiques en début de vers [j'ai beau]. La reprise du même patron syntaxique a une valeur démonstrative ou émotive. La troisième strophe comporte, elle aussi 5 vers. Ces vers sont en alexandrin, c'est-à-dire constitués de douze syllabes par vers. Nous avons affaire à un poème lyrique. En effet, Mémoria utilise les paroles de Barbara, une musicienne pour mieux exprimer sa peine, sa tristesse face au rejet de Makhou.

Enfin, le dernier exemple (16), est un chant en vers (23 vers) irréguliers rédigé en 5 strophes. Au regard de cette occurrence, on constate que l'introduction de la forme chantée crée une incohérence dans la dynamique de la narration. Le chant qui est généralement mieux exprimé à l'oral qu'à l'écrit apparaît comme un effet de désolation de Mémoria à son allocutaire Afrique. Cet effet vient interrompre de façon inattendue le narrateur. Nous constatons que ce chant a une valeur lyrique, car il fait le choix sur un lexique du regret « *pardonne, plaies, absence, repentante, soupirs, errance, revienne plus* », la comparaison de l'Afrique à sa mère et de la récurrence de la modalité exclamative dans chaque strophe. Cette modalité exprime le regret. Mémoria regrette son départ pour l'Europe, car elle croyait être heureuse loin de son Afrique, mais est rentrée meurtrie et s'excuse auprès de l'Afrique comme un enfant le fait auprès de sa mère.

Partant de ces occurrences, nous pouvons dire que l'implication du chant dans nos romans apparaît comme des mélodies rituelles : deuil, intronisation, célébration festive. Ces séquences valorisent l'identité culturelle dans l'expression des personnages. Outre les chants, le corpus étudié affiche également des parémies.

#### 3.1.1.4. Les Parémies

D'après Henry Bonnard (1989 : 141), les parémies sont entendues comme :

le lieu d'inscription de l'oralité, ressortie aux genres mineurs avec leur structure et leur rhétorique. Il faut cependant reconnaître qu'elles n'ont pas de structure ni de variété, chaque culture ayant, à ce sujet, sa façon propre de rendre sa pensée.

Quant à Gérard Marie Noumssi (2009 : 37), il estime que

les parémies sont des énoncés apparemment énigmatiques qui véhiculent des formes de sagesse dues à l'expérience des peuples. La forme la plus originale en est le proverbe dont les traditions orales africaines demeurent une source intarissable. Toutefois, il arrive couramment que la parémie prenne [...] l'allure d'une sentence, c'est-à-dire une pensée morale universellement vraie et louable.

Ainsi, il s'agit d'une autre forme d'expression langagière qui permet aux Africains de traduire leur mode d'existence. Elles mettent en exergue une leçon de morale par un membre de la communauté. En effet, dans la société africaine, les parémies sont constamment liées aux formes d'énonciation orale. Il s'agit des productions orales qui déterminent la densité des discours oraux. Leurs particularités sont qu'elles laissent apparaître une certaine authenticité ou originalité dans les actes de discours. En outre, puisqu'elles rompent avec les techniques narratives classiques, en tant que *faits de l'oralité*. (Jean Dérive, 2001 : 91). Pour le cas de notre étude, il convient de mentionner que nous nous intéresserons particulièrement aux formes de parémies telles que les proverbes, les maximes et les dictons.

#### 3.1.1.4.1. Les proverbes

Selon Julia Sévilla Muñoz. (2000 : 101), *le proverbe est une parémie qui se caractérise par une thématique générique, un sens idiomatique, une structure généralement binaire, des éléments mnémotechniques, une portée universelle*. Au regard de cette définition, M. Meto'o (1989 : 54) ajoute que

le proverbe exprime la sagesse et est comme l'expression la plus raffinée de la sagesse et comme illustration de la maîtrise d'une langue par son utilisateur. (...). C'est dans ce sens qu'on peut affirmer que le proverbe a pour fonction de mettre en exergue une vérité d'observation, de servir d'illustration à un précepte relevant d'un cas précis.

En effet, les proverbes sont une manière de communiquer à travers les images, tout en faisant allusion aux valeurs traditionnelles ancestrales, au « folklore ». Ils tiennent leur particularité indéfectible à l'environnement ethnolinguistique. De ce fait, le proverbe africain d'après Georges Mounin (1970) cité par Chevrier Jacques (1987 : 122), dégage *les valeurs permanentes de l'héritage africain afin que l'élite africaine ne soit pas une élite déracinée*. Autrement dit, les proverbes en Afrique sont une culture, une identité à préserver pour les générations futures. Dans notre corpus, nous pouvons identifier et analyser les proverbes qui mettent en exergue les différents énonciateurs qui apparaissent à travers les énoncés ci-dessous :

(17) Jamais elle ne leur a permis de la considérer comme une égale. **Nulle familiarité n'est concevable, pour des personnes n'appartenant pas à la même génération.** (So : 71).

(18) Quelque chose la pousse, la conduit. **L'amour des mères pour leurs fils n'a que faire des astres pour trouver son chemin.** (So : 139).

(19) Il ne s'agit pas pour moi de nier ma soumission à notre défunte maitresse, mais je tiens à te signaler que dans cet appartement comme partout ailleurs dans le monde, chacun se soumet ou gouverne à sa hauteur, le tout est de savoir porter sa

charge. **La vertu d'une marmite, ce n'est pas de s'ajuster à son couvercle, mais de bien cuire les aliments qu'on lui confie.** (K : 17).

(20) Ma chère Coumba Djiguène, tempéra Masque, la vengeance est certes tentante, mais **rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui.** (K : 47).

(21) **Il ne suffit pas d'entendre les cloches pour savoir dire une messe !** Moi, Montre, je puis vous assurer qu'il avait fallu beaucoup de temps à Memoria, avant de se faire une idée de la chose. (K : 188).

(22) Celle-ci, plus préoccupée par le qu'en-dira-t-on que par le bonheur de sa fille, l'écoula distraitement avant de la submerger de conseils stoïques : « les nouvelles marmites sont plus difficiles à récurer, lui dit-elle, on a tendance à vouloir leur enlever toute tache, mais plus elles vieillissent moins on en remarque les aspérités. Sache, ma petite fille, que **le bois mouillé n'empêche pas la bonne ménagère de servir un plat chaud.** » (K : 80).

(23) il fallait bien qu'elle lui dise ses quatre vérités, rumina Coumba Djiguène. -surtout qu'elle se les dise à elle-même, rectifia Masque. Il ne suffit pas de se trémousser pour être irrésistible. **Quand on ferme les yeux afin d'ignorer le soleil, on ne se plaint pas de heurter un tronc d'arbre.** (K : 204).

(24) Disons que **la tradition orale ne sème pas les graines à perte,** affirma Masque ; Memoria avait retenu la leçon de sa mère : « le bois mouillé n'empêche pas la ménagère de servir un repas chaud. » d'où crie-t-on victoire, sinon sur la montagne de l'effort. (K : 192).

Les énoncés ci-dessus présentent des proverbes qui enseignent un certain nombre de conseils ou une certaine conduite à tenir dans la société. En plus, insérés dans le genre oral, ces proverbes sont constitués des voix énonciatives qui concourent à l'étude de la polyphonie et de l'appropriation langagière.

Dans la première occurrence (17), *Nulle familiarité n'est concevable, pour des personnes n'appartenant pas à la même génération* est construit sur une phrase indépendante. Ces groupes entretiennent entre eux une série de relations sémantiques qui concourent à organiser la signification de la phrase. Ce proverbe signifie que les personnes de générations différentes ne peuvent pas être aussi proches ou intimes que celles de la même génération, parce qu'elles ont des expériences différentes. Il nous invite à respecter les différences entre les générations et à trouver des moyens de se comprendre malgré ces différences. Il utilise une structure négative pour exprimer une idée. Il met en évidence la différence entre les générations et souligne la difficulté de créer des liens étroits entre elles. Nous constatons à partir de cette juxtaposition, un éloignement entre la matrone Ebeise et les femmes dont les fils ont disparu.

Le proverbe (18), *L'amour des mères pour leurs fils n'a que faire des astres pour trouver son chemin* veut dire que l'amour maternel est si fort qu'il peut surmonter tous les difficultés et les obstacles même si le chemin n'est pas facile à retrouver. Nous pouvons

l'interpréter comme une expression de l'amour inconditionnel et de la vitalité qui existe entre une mère et son enfant. La métaphore compare l'amour maternel à une force si puissante qu'elle peut surmonter tout obstacle, même les étoiles dans le ciel. Elle utilise également un langage poétique pour renforcer l'idée de la force de l'amour poétique. C'est le cas avec Eyabe. Cette mère grâce à son amour inconditionnel pour son fils, a dû affronter le bout du monde pour retrouver son fils disparu. Elle n'avait pas d'expérience pour la route de l'immigration, mais l'a affronté.

Par ailleurs, le proverbe (19), *La vertu d'une marmite, ce n'est pas de s'ajuster à son couvercle, mais de bien cuire les aliments qu'on lui confie* signifie que la valeur d'une personne ne réside pas dans sa capacité à s'adapter aux autres, mais dans sa capacité à accomplir sa tâche avec succès. Cela peut être interprété comme un moyen à se concentrer sur la qualité du travail plutôt que sur l'adaptation aux attentes des autres. L'énonciateur Télécommande se sert de la métaphore, elle compare la marmite à une personne qui a une tâche à accomplir, et le couvercle à la pression sociale ou aux attentes des autres. Ici, Télécommande s'adresse à Télé. Elle veut faire comprendre à son interlocuteur qu'il a toujours été au service de sa maîtresse sans se plaindre. Et que Télé doit faire pareil puisqu'il a été programmé pour obéir à Télécommande.

Quant à l'énoncé (20), *rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui*, Masque s'appuie sur la comparaison. Dans ce cas, l'âne représente une personne qui a un comportement négatif et le coup de patte représente une insulte ou une offense. Il compare Coumba Djiguène à un âne à partir de l'outil de comparaison *aussi...que*. De ce fait, ce proverbe veut dire qu'il ne faut pas répondre à une insulte de la même manière. Car elle peut conduire à un cycle de violence ou de comportement stupide. Elle invite à faire preuve d'intelligence et de maturité en choisissant de ne pas répondre aux provocations. La vengeance n'est pas la meilleure solution après un différend. Masque utilise ces paroles de sages à Coumba Djiguène qui, est énervée par la présence d'un homme. Cet homme a interrompu leur séance et elle voudrait lui rendre son mépris en faisant comme s'il n'était pas là.

Dans l'occurrence (21), *Il ne suffit pas d'entendre les cloches pour savoir dire une messe*, nous observons la présence de la modalité exclamative. Cette modalité exprime l'étonnement. Ce proverbe traduit que pour accomplir une responsabilité, il ne suffit pas de connaître les éléments de base. Il faut également avoir des compétences et l'expérience pour bien accomplir la tâche. Cet énoncé nous invite à un perfectionnement et à acquérir de l'expérience pour devenir un expert dans une tâche donnée. Memoria n'avait pas besoin de se former sur la sexualité pour avoir une idée sur comment la pratiquer. Montre s'étonne de

l'ignorance de cette dernière. Mémoria n'a pas reçu d'éducation sexuelle de sa mère. Elle n'a aucune notion sur la sexualité, mais doit apprendre davantage sur cette notion.

Le proverbe (22) *Le bois mouillé n'empêche pas la bonne ménagère de servir un plat chaud* signifie que même si les circonstances ne sont pas idéales, il est toujours possible de faire quelque chose de bien. Il signifierait également qu'une bonne femme devrait patienter et se donner les moyens de susciter le désir de son homme. Cela s'interprète comme une invitation à faire preuve de créativité et à trouver des solutions même dans des situations difficiles. C'est-à-dire que la femme doit se métamorphoser en séductrice de haut niveau afin de garder son conjoint. Ce conseil est donné par la mère de Mémoria. En visite chez cette dernière, la jeune femme, inquiète de la distance de Makhou qui restait peu à la maison et rentrait tard la nuit, lui confia son désarroi et sa peur. Sa mère à travers ce proverbe la conseilla d'être plus entreprenante dans sa relation.

Dans le même ordre d'idées, le proverbe (23) *quand on ferme les yeux afin d'ignorer le soleil, on ne se plaint pas de heurter un tronc d'arbre* signifie que si l'on refuse de voir la réalité ou de faire face à un problème, on ne peut pas se plaindre des conséquences négatives qui en découlent. Il traduit aussi l'idée selon laquelle il faut avoir le courage de se dire ses vérités afin de ne pas rester dans les regrets. Ou encore, ça ne sert à rien de se cacher les yeux sur une vérité évidente. Cela nous invite à faire preuve de courage et d'affronter les défis de la vie plutôt que de les éviter. En effet, Mémoria devait comprendre que Makhou ne serait jamais le mari idéal puisque tous deux cherchaient l'objet de leur désir dans la même direction.

Le dernier (24) est *la tradition orale ne sème pas les graines à perte*. Il signifie en d'autres termes que lorsqu'on prend le temps d'écouter attentivement, on retient la leçon promulguée. Ou encore que les histoires, les coutumes et les connaissances transmises de génération en génération ont une valeur et une utilité importantes. Ils peuvent aider à préserver la culture et l'identité d'une communauté, ainsi qu'à transmettre des leçons et des valeurs importantes aux générations futures. C'est le cas de Mémoria qui a préservé les connaissances transmises par sa mère à travers ses paroles. Elle avait mis en pratique tous les conseils donnés par sa maman. Elle finit par captiver l'attention de son époux. Elle s'accordait les moyens de séduire son homme en devenant une parfaite femme d'intérieur.

À la lumière de ces analyses, les proverbes sont les résultats de l'habitude, d'un usage régulier provenant d'une cause précise, connue de l'ensemble de la communauté. Ils sont la lumière ancestrale qui éclaire les lanternes de la jeunesse sur leur culture et identité. Outre ces proverbes, l'on peut relever comme autres marques de l'oralité les maximes.

### 3.1.1.4.2. Les maximes

Selon Joëlle Gardes-Tasmine et Marie-Claude Hubert (1993 :115), la maxime *est une forme brève limitée au cadre des phrases qui présentent une affirmation à valeur générale souvent morale également appelée sentence*. Elle agit sur les sentences et des propositions générales qui servent des règles de conduite se fondant essentiellement sur les traditions africaines. Elle est souvent utilisée dans la littérature, la philosophie et la morale. En outre, la maxime transmet un conseil pratique ou une sagesse. Aussi, elle est différente des dictons parce qu'elle est littéralement plus grande et plus englobante. Dans notre corpus, elle reflète les us, coutumes et les valeurs morales. Tel est le cas dans les maximes suivantes :

(25) On peut reporter, annuler, manquer tous les rendez-vous, mais pas celui-là : **on ne fait pas attendre le bon Dieu**, disent les fidèles. (K : 9).

(26) Ah, Mouchoir ! Arrête de renifler si bruyamment, s'énerva le président de séance. C'est injuste, c'est injuste, mais dans la vie des hommes, tout est injuste ! **À vouloir faire le bonheur de tous, on sacrifie le sien**. (K : 62).

(27) Moi, Bethio, comme étant le plus sensé des présents que sa mère pouvait lui offrir : en l'accueillant ainsi dans le monde des adultes, elle lui accordait la permission de couper le cordon ombilical et de devenir son égale : elle l'adoubait en quelque sorte en la parant pour l'autel des délices. **De l'amour tu es née, ma fille, de l'amour tu donneras**. (K : 78).

(28) Mais arrête de te prendre pour Barbey d'Aurevilly ; certes, il distillait la vie la vie de ses personnages comme de la mirabelle, mais c'est lui-même qui affirmait que **l'attente exaspère le désir**. (K : 97).

(29) Mais qu'est-ce que tu vas encore chercher ? Tu ne connais donc aucun livre ? ! Anatole France dit que **le dictionnaire est le livre par excellence**, puisque tous les autres livres s'y trouvent, Le Petit Robert, c'est un... (K : 118).

(30) Puisque notre président me le demande si gentiment, je ne vais pas prendre pour Socrate et vous dire que « **Tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien** » ; car en effet, je sais beaucoup. (K : 125).

(31) Je suis Brin d'allumette ! Espèce de vieille machine ! Tu as entendu Montre citer le cid, tu devrais savoir qu'aux **âmes bien nées la valeur n'attend pas le nombre d'années**. (K : 18).

La première occurrence (25) *on ne fait pas attendre le bon Dieu* est une maxime qui parle de l'importance de la ponctualité et du respect de son temps et celui des autres. Elle suggère que le temps est précieux et important et qu'il ne faut pas le gaspiller en étant en retard ou en faisant attendre les autres. Cette phrase utilise une antithèse en opposant faire attendre et *le bon Dieu*, ce qui crée un effet de contraste et renforce l'idée que le temps est précieux et qu'il ne

faut pas le gaspiller. Cette maxime est employée par les fidèles musulmans. Dans le discours narrativisé du narrateur raconte le système de la religion islamique. Chez eux, lorsque quelqu'un meurt, on l'enterre directement même si tous les proches du défunt ne sont pas présents, car dit-on c'est le Seigneur qui l'a rappelé à lui.

À *vouloir faire le bonheur de tous, on sacrifie le sien* est le deuxième exemple de la maxime (26) à analyser. Dès lors, elle signifie qu'il est nécessaire de prendre soin de soi-même et de ne pas se sacrifier pour les autres au point de se négliger ou de s'oublier. Cette phrase sur le plan stylistique met en exergue la figure de répétition avec l'utilisation de l'assonance du son [ō] pour souligner l'idée selon laquelle cette tendance à sacrifier son propre bonheur peut s'appliquer à tout le monde. Masque se sert de cette maxime pour faire passer le message à Mouchoir et autres membres de l'assemblée. À travers l'histoire de vie de Mémoria, elle devait faire des choix dans sa vie. Soit épouser Biranne pour faire plaisir à ses parents soit continuer ses études, chose qu'elle considérait le plus.

L'énoncé (27) *De l'amour tu es née, de l'amour tu donneras* est une maxime qui peut être interprété comme un appel à la générosité et à la bienveillance envers les autres. En d'autres mots, si l'on est né de l'amour, on peut également donner de l'amour aux autres. Elle utilise également une répétition du mot *amour* pour renforcer cette idée et créer un effet de rythme musical. Cette marque d'oralité est conçue par la mère de Mémoria, mais reprise par Bethio. Ce dernier rapporte le discours de la maman de Mémoria, car, elle peut mieux expliquer aux autres les conseils que sa mère avait donnés à sa fille. Ce jour, lorsque sa maman lui remit Bethio, la nouvelle mariée fut subjuguée par l'apparence du tissu brodé de scènes pornographiques explicites.

En outre, l'occurrence (28), *l'attente exaspère le désir* est considéré comme une maxime. Elle suggère que plus on attend quelque chose, plus notre désir pour cette chose augmente, ce qui peut finir par devenir insupportable. Elle peut être comprise comme un avertissement contre le fait de trop repousser les choses à plus tard, car cela peut finir par causer du stress ou de la frustration. Montre est impatient d'écouter la suite du récit de Coumba Djiguène surnommée Gros-lolos. Elle fait languir les autres avec le secret de son ancienne patronne Tamara. Comme il ne voulait pas attendre pour longtemps, il décida de rapporter les paroles de Barbey d'Aurevelly afin de se libérer du stress de l'attente de Coumba Djiguène.

De plus, la maxime (29) *Le dictionnaire est le livre par excellence* souligne l'importance des dictionnaires et de la langue dans la vie. Elle suggère que le dictionnaire est le livre le plus important pour comprendre les mots d'une langue afin de l'utiliser correctement. Montre rapporte le discours d'Anatole France qui définit le dictionnaire. Il explique à Mouchoir la

nécessité de ce livre. On constate que les mots de Montre ont toujours été bien soignés. Il avait l'habitude d'aller à l'école avec Mémoire et là-bas, il s'instruisait au travers des leçons transmises en salle de classe. Montre est un personnage très cultivé et c'est lui qui prend le temps à expliquer certaines notions aux autres membres de l'assemblée.

À cela s'ajoute l'énoncé (30), *Tout ce que je sais, c'est que je ne sais rien* qui est une parole empruntée au philosophe Socrate. Cette maxime souligne l'importance de l'humilité et de la reconnaissance de nos limites en tant qu'êtres humains. Elle suggère que plus nous apprenons, plus nous réalisons que nous avons encore beaucoup à apprendre. Montre utilise le discours de Socrate pour mettre son esprit d'humilité en jeu. Il sait beaucoup de choses sur cette dernière, mais ne veut pas frustrer les autres. Il était présent depuis ces années au collège jusqu'à son dernier souffle. Il était toujours accroché sur son bras, connaissait tout d'elle jusqu'au rythme cardiaque de son cœur.

Enfin, la maxime (31) *aux âmes bien nées la valeur n'attend pas le nombre d'années* signifie que la valeur d'une personne ne dépend pas de son expérience ou de son âge, mais plutôt de ses qualités intérieures. La maxime souligne également la métaphore. Elle compare la noblesse de caractère à la valeur et suggère que ces qualités soient acquises. Elle est souvent utilisée pour encourager les gens à cultiver des qualités intérieures plutôt que de se concentrer sur des critères externes. Dans notre contexte d'étude, la maxime employée par Montre est un discours rapporté dans le *Cid* de Corneille. L'énonciateur *Brin d'allumette* rappelle par cette citation à son allocutaire *Télé* qu'il n'a pas besoin de toute une vie pour donner le feu aux personnes qui l'entourent par rapport à *Télé* qui perd sa valeur de jour en jour avec les progressions de la technologie puisque les nouveaux appareils ont de nouvelles fonctionnalités.

Par ailleurs, nous voudrions montrer à travers ces énoncés que les maximes sont les matérialisations des expériences et le reflet des us et coutumes. Il convient d'analyser les dictons.

#### **3.1.1.4.3. Les dictons africains**

Le mot dicton dérive du latin *dictum* qui signifie sentence. À en croire *le dictionnaire Le Petit Robert (op. cit. :537)*. Dans un énoncé argumentatif, le dicton constitue un argument de l'autorité. Dans la mesure où, il s'agit le plus souvent d'une pensée ancestrale que l'on considère comme une vérité établie. Ils sont utilisés pour transmettre des valeurs, des croyances ou des enseignements, ou pour exprimer des idées ou des sentiments de manière concise et mémorable. Ils illustrent une situation et sont utilisés pour donner des conseils. Le dicton varie

d'une culture à l'autre et peut être associé à des événements spécifiques. Dans le corpus d'étude, le dicton est lisible à partir de :

- (32) Pendant qu'on s'occupe des corps, on oublie le décor, on en revient pitoyablement aux objets. Pourtant **lorsque quelqu'un meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles.** (K : 8).
- (33) Celui de l'illusion parfois, le monde invisible étant aussi peuplé d'entités maléfiques. **On ne pose pas sa tête n'importe où, lorsqu'on s'apprête à faire un songe.** Il faut un support adéquat. (So : 18).
- (34) Il est noble, tout particulièrement au sein de notre peuple, puisque c'est la maternité qui confère aux femmes un statut honorable. **Nos hommes se félicitent d'épouser une femme ayant déjà enfanté.** Ainsi, ils sont assurés de sa fertilité. (So : 43).
- (35) Ton idée est excellente ! Comme on dit chez moi : **on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire.** (K : 23).
- (36) **Il ne faut pas gémir sur le sort d'un enfant quand on a la chance d'en avoir d'autres, quand on peut encore en mettre au monde.** il est malsain de cajoler sa propre souffrance quand ce qui compte, c'est le bien-être, la pérennité du groupe. (So : 29).
- (37) Celle qui a parlé dit : il ne faut pas répondre, mais nous devons savoir s'il y a vraiment quelqu'un là, dehors. **Il est dangereux de répondre à un appel dont on ne sait, avec certitude, de qui il émane.** (So : 25).
- (38) Soit, acquiesça Masque, mais n'oublions pas que **la main qui taille la flèche, sculpte le couteau, creuse la tombe est la même qui soigne, sème la graine et récolte les fruits.** (K : 165).

L'exemple (32), *lorsque quelqu'un meurt, nul ne se soucie de la tristesse de ses meubles* est un dicton, car il montre que les biens matériels et les possessions ne sont pas importants dans la vie. Surtout lorsque nous sommes confrontés à la mort ou à la perte d'un être cher. Il peut aussi renvoyer à une réflexion sur les priorités et les valeurs dans la vie. Ici, le dicton utilise la personnification, il attribue des traits humains aux meubles. Malgré leur présence, la famille de Mémoria a décidé de faire un partage de ses meubles sans tenir compte de leur sentiment, de la valeur que ces objets avaient aux yeux de Mémoria.

Quant à l'énoncé (33) *on ne pose pas sa tête n'importe où, lorsqu'on s'apprête à faire un songe* est un dicton construit sur une phrase complexe. Elle est reliée par une proposition subordonnée circonstancielle de temps. Cette phrase fait preuve d'une sagesse tropicale qui stipule qu'il n'est pas conseillé de se fier à une autre voix sans se rassurer de son support incontesté. Nous devons être prudent avant de nous confier, peu importe la personne à qui on le fait. Il souligne l'importance de choisir avec soin son environnement et les personnes qui

nous entourent lorsque nous sommes dans un état de vulnérabilité ou de sommeil. Ici, le narrateur apporte ces paroles aux femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés. Le narrateur est considéré comme le sujet de cet énoncé.

De même, l'exemple (34) *Nos Hommes se félicitent d'épouser une femme ayant déjà enfanté. Ainsi, ils sont assurés de sa fertilité.* Ce dicton est construit dans une structure simple, mais directe. Il emploie l'allitération du son consonantique [f]. Cette répétition consonantique crée l'idée de la fertilité dans la société Mulongo. Ainsi, il suggère que les hommes préfèrent les femmes qui aient déjà eu des enfants, car cela leur garantit une capacité à en avoir d'autres. En d'autres mots, cette idée sous-entend une manifestation de la pression sociale qui pèse sur celles-ci pour qu'elles aient des enfants, ainsi que la valorisation de la fertilité masculine. Le dicton est utilisé par l'énonciatrice Ebese qui s'adresse aux femmes dont les fils ont disparu.

En ce qui concerne l'occurrence (35), *comme on dit chez moi : on ne peut pas toujours emmener les siens avec soi, mais on part toujours avec sa mémoire* est un dicton qui signifie que les souvenirs et les expériences vécues avec les êtres chers restent avec nous même si nous ne pouvons pas les emmener physiquement. Il s'interprète encore comme une manière de chérir les moments passés avec nos proches et à conserver ces événements dans notre mémoire. Ainsi, l'énonciateur *Statue de Chasseur* reprend les paroles de chez lui dans un style direct. L'énonciateur statue de Chasseur et l'énonciateur qui est son peuple. Chasseur adresse ce dicton à son allocutaire Masque. Il veut lui dire que chez lui, les moments passés avec quelqu'un de proche resteront toujours dans notre mémoire, peu importe s'il n'est plus de ce monde.

Par ailleurs, l'énoncé (36) *Il ne faut pas gémir sur le sort d'un enfant quand on a la chance d'en avoir d'autres* signifie que nous devons être reconnaissants pour ce que nous avons et ne pas nous apitoyer sur notre sort, surtout lorsque nous avons la chance d'avoir des enfants ou la possibilité d'en avoir d'autres. Il invite à la gratitude et à la responsabilité, envers la vie en général. Cette phrase utilise l'antithèse pour opposer la plainte à la gratitude. L'orateur cite ces paroles de sagesse aux femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés. Ces paroles sont employées par la communauté ancestrale du village Mulongo. Les femmes dont les fils ont disparu ne doivent pas être tristes, car elles sont encore jeunes. Elles ont d'autres enfants qui peuvent à l'avenir en faire de nouveaux.

L'énoncé (37) *Il est dangereux de répondre à un appel dont on ne sait, avec certitude, de qui il émane* souligne l'idée selon laquelle nous devons être prudents et méfiants lorsque nous sommes confrontés à des situations inconnues avec des issues incertaines. Il peut aussi renvoyer à la réflexion selon laquelle avant de prendre des décisions ou de répondre à un appel, on doit être prudent. Les femmes dont les fils ont disparu avaient suivi une voix reconnue par

chacune d'elle, mais ne savaient d'où elle pouvait retentir. Eyabe fait comprendre aux autres femmes qu'il est mieux d'identifier l'identité de la voix invisible avant de répondre. De ce fait, elle propose d'aller voir à l'extérieur la provenance des paroles qui les sollicitent avec tant d'insistance. En effet, la voix en question est celle de l'ombre.

Le dernier dicton (38) *la main qui taille la flèche, sculpte le couteau, creuse la tombe est la même qui soigne, sème la graine et récolte les fruits* signifie que les mêmes compétences ou talents peuvent être utilisés à la fois pour le bien, pour le mal et que tout dépend de la manière dont ils sont utilisés. Il signifie également une invitation à la diversification des compétences, afin de pouvoir s'adapter à différents contextes et situations. Ce dicton est employé par Masque. Il utilise cette parabole pour faire comprendre aux autres membres de l'assemblée que Mémoria aurait dû assister son homme dans les dépenses financières, se trouver un travail afin d'alléger les dépenses de son mari. Mahkou ne parvenait pas à joindre les deux bouts à cause de son travail qui payait moins et des mandats qu'il envoyait constamment à leurs familles au Sénégal.

Il ressort de cette analyse que les dictons sont employés par les énonciateurs dans le but d'apporter des arguments pertinents surtout fondés sur des pensées ancestrales. Ces arguments sont le plus souvent utilisés pour transmettre les enseignements sur les valeurs de la tradition orale aux auditeurs. Ils (dictons) permettent de conserver les mémoires et surtout de restaurer la culture orale africaine.

En définitive, les formes de l'oralité sont des modes d'expressions propres à une culture. Elles sont très utilisées chez les écrivains négro-africains dans le but de transmettre des connaissances sur la valeur culturelle ou identité. Les voix énonciatives du corpus incorporent ces marques de l'oralité dans l'utilisation de la langue en ce sens qu'elles veulent valoriser la tradition orale. Cette oralisation est une mise en fonctionnement dans l'utilisation de la langue chez les énonciateurs en situation de communication selon leurs compétences linguistiques.

**CHAPITRE 4 : LA RHÉTORIQUE DU TEXTE  
POLYPHONIQUE ET L'APPROPRIATION LANGAGIÈRE EN  
CONTEXTE D'ÉCRITURE**

La rhétorique est une science qui provient du latin *rhetorica*. Elle est empruntée au grec ancien *rhetorike* et se traduit par technique, art oratoire. D'après Jean Dubois et al (2001 : 412), *la rhétorique est l'ensemble des procédés constituant l'art oratoire, l'art du bien-dire*. Elle se fonde essentiellement sur trois composantes telles que : l'inventio, la dispositio et l'élocutio. Ce faisant, c'est l'élocutio qui, comme le précise Mendo Ze et alii (2009 : 44), préside au *choix des mots et à leur arrangement pour des besoins discursifs*. Autrement dit, l'auteur opère donc un choix de mots, une construction phrastique particulière dans le but de traduire une pensée, une idée ou un sentiment. Ainsi, nous avons fait le choix dans ce quatrième chapitre d'étudier les figures de discours comme mécanisme de la polyphonie et d'appropriation linguistique. C'est dans cette logique que Molinié Georges (1993 :113) estime qu'*il y a figure dans un segment ou énoncé quand pour le récepteur, l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est engagé par le simple arrangement lexico-syntaxique de cet énoncé*. C'est-à-dire que les figures mettent en évidence soit le sens du mot soit la morphologie ou encore les constructions phrastiques. Les figures de discours sont des procédés expressifs qui permettent aux différentes voix de transmettre leur point de vue dans une réalité tel que prévu par les auteurs du corpus. À ce niveau, il convient de savoir en quoi le langage imagé rend-il compte de la polyphonie et d'appropriation langagière dans le corpus ? Au regard de ces interrogations précédentes, nous allons montrer comment certaines figures telles que les figures d'analogie, les figures d'énonciations et d'amplifications sont utilisées par les voix énonciatives qui prennent le temps d'opérer un choix de mots, une construction phrastique particulière dans le but de traduire leur intention de communication en fonction de leurs réalités culturelles.

#### **4.1. LES FIGURES LIÉES AU CONTEXTE SOCIO-TRADITIONNEL AFRICAIN**

L'œuvre littéraire véhicule les idées, les émotions des voix qui se trouvent en elle. Pour parvenir à cet exploit, l'écrivain fait recourt aux figures de discours dont la finalité est d'identifier les voix orales qui se cachent derrière ces figures de style. Selon Pierre Fontanier (1977 : 64), *les figures de style sont les traits, les formes plus ou moins remarquables et d'un effet plus ou moins heureux par lesquels le discours, dans l'expression des idées, des pensées ou des sentiments, s'éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l'expression simple et commune*. Cette définition montre que les figures non seulement sont des écarts, mais expriment aussi les messages et les affects de l'orateur. Dans la même optique, Charles Bally (*op. cit.*, 190) affirme que les figures de style *évoqueraient toujours en nous les souvenirs plus ou moins nets de sensations de la vue, de l'ouïe, du toucher, etc*. En d'autres termes, les figures de style permettent d'embellir ou de renforcer une expression d'une idée ou d'un sentiment.

### 4.1.1. Les figures d'analogie

L'expression imagée est un moyen privilégié de communication à travers lequel il se manifeste une vision spécifique du monde. Dans ce sens, Senghor cité par R. Wamba (2005 : 179) affirme : *Le mot (dans les langues négro-africaines) est plus qu'une image, il est image analogique sans même le recours à la métaphore ou à la comparaison. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaissent le sens et le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les négro-africains.*

Ainsi, le mode de vie de l'Africain proche de la nature a une incidence sur leur façon d'énoncer leur pensée. C'est la raison pour laquelle la plupart des cas, les propositions imagées sont régulièrement employées dans les échanges discursifs. Les figures d'analogie se présentent sous plusieurs formes à savoir : la comparaison et la métaphore.

#### 4.1.1.1. La comparaison

La comparaison est d'après Jean Jacques Robrieux (2000 : 47) une figure de rhétorique qui traite du *rapprochement dans un énoncé*. Elle indique un rapport de ressemblance ou de différence entre deux éléments. Autrement dit, elle rapproche deux termes appartenant à des domaines différents, mais ayant un point commun. Ce point commun peut-être exprimé ou non selon les faits énoncés. C'est la raison pour laquelle elle comporte comme le souligne Mendo Zé (*op. cit.* : 109), l'élément *comparé ou thème, le lien explicite de comparaison (modalisateur) et l'élément comparant ou phare*. La comparaison s'apparente à une figure qui participe à la signification standard des morphèmes. Ces exemples ci-dessous le montrent à suffisance :

- (1) Heureuse d'une telle qualité d'audience, **porte lâcha l'information comme on libère un papillon.** (K : 14).
- (2) **Ces femmes sont comme les veuves**, qui ne sont autorisées à reparaitre en société qu'au terme d'une certaine durée, après s'être soumises à des rituels parfois rudes. (So : 29).
- (3) **Le pays bwele est, d'ailleurs, plus vaste que celui des princes de la cote.** Ces derniers n'ont su se faire respecter qu'à force d'intrépidité, de ruse et de cruauté (So : 158).
- (4) Autour d'eux, dans cette partie du village, des **dizaines de personnes** sont là, qui n'assistent pas aux obsèques. Tous ont un bracelet à la cheville, même les enfants. Tous ont le crâne rasé. Pour Eyabe, cela **ressemble à une communauté de personnes endeuillées.** (So : 209).
- (5) Un bruit d'eau se fait entendre. **Elle pense à une rivière, comme celle qui court près de Bebayedi**, reconnaît l'odeur qui l'incommode depuis qu'elle est ici : cela empeste le poisson. (So : 210).

Dans l'exemple (1), le comparé est *Porte* et le comparant est le substantif masculin *papillon*. Les deux sont liés par l'élément de comparaison *comme*, adverbe de comparaison. Cet adverbe crée un lien de rapprochement similaire entre *Porte et papillon*. À travers la comparaison, nous constatons que le sujet parlant compare *Porte* au *papillon*, car celui-ci fait passer la bonne nouvelle aux autres membres de l'assemblée. *Porte* est vue comme un annonciateur de nouvelle.

En (2), il s'agit d'une comparaison simple dont le comparé est le substantif pluriel *femmes* et le comparant est le substantif pluriel *veuves*. Les deux morphèmes sont liés par l'adverbe de comparaison *comme*. Le locuteur présente les femmes comme des veuves puisqu'elles sont traitées pareillement à celle-là. Chez les Mulongo, les femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés ont été écartées de la société par les membres du conseil du village. Pour ces membres, ces femmes ne doivent pas contaminer les personnes qui vivent quotidiennement à leurs côtés. Ainsi, leur douleur est contenue dans un lieu clairement circonscrit, et ne doit pas se répandre dans tout le village.

L'énoncé (3) comporte une comparaison qui établit un rapport de supériorité entre le pays Bwele et celui de la côte. Dans cette image, le comparé est *le pays Bwele* et le comparant *prince de la côte*. Le lien entre ces deux termes est établi grâce à l'adverbe de comparaison *plus...que*. Mutimbo explique à Eyabe les différents villages qui se trouvent en dehors du peuple Mulongo. Il lui parle des contrées qu'elle n'avait jamais suivies jusqu'ici. Mutimbo cite le pays bwele qui est une communauté proche de Mulongo et le pays côtier situé au bord de l'océan. Pour lui, les terres Bwele sont très vastes et ont pu se faire respecter pour leur ruse et leur cruauté.

Dans l'occurrence (4), nous observons une comparaison entre le comparé *les dizaines de personnes* à la comparante *communauté de personnes endeuillées*. Ils sont reliés à l'aide de l'outil de comparaison *ressemble à*. Eyabe trouve que les personnes au crâne rasé sont comparables à une communauté endeuillée. Chez elle, lorsque quelqu'un perd un membre cher, la victime est dans l'obligation de se tailler les cheveux afin d'honorer son défunt. Pourtant, ils sont ainsi pour se différencier des autochtones du village.

L'occurrence (5), la comparaison se construit autour du comparé nominal *rivière* et du comparant *celle qui court près de bebayededi* qui est une expansion nominale. L'outil de comparaison est l'adverbe *comme*. Cette comparaison établit un rapprochement entre la rivière de bebayededi et le bruit d'eau du pays côtier. L'énonciatrice Eyabe constate une similitude entre les deux villages. Ce sont des peuples voisins ayant pour aliment particulier le poisson vu leur

position géographique. Bebayedi est un territoire caché dans les marais, peuplé des personnes enfuies des terres Bwele et Côtières.

Pour tout dire, la comparaison se construit sur le principe de rapports sémiqes. Elle crée un rapprochement sémantique entre les faits ou les idées produites par les voix énonciatives. La comparaison est une figure de style utilisée par nos romancières dans le but de traduire une image spécifique par le biais de leur réalité culturelle. Cependant, qu'en est-il de la métaphore ?

#### **4.1.1.2. La métaphore**

De son étymologie grecque *metaphora*, la métaphore implique l'idée de transfert de sens. Elle renvoie à un trope de ressemblance qui consiste à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue. C'est ainsi que Dumarsais (1988 :135) conclut *qu'un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre, et prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui prépare*. Elle élabore un rapport de ressemblance et repose conséquemment sur un phénomène d'intersection sémiqes entre les unités mises en évidence. Seul le sens figuré du signifiant est pris en considération dans une énonciation métaphorisée. Ainsi, elle s'illustre dans ce cas, comme le pense Charles Bally (1944) cité par Zénabou Fouapon Mefire (2014 :115), comme *un mode de transposition implicite où la catégorie d'emprunts, sans modalisateur de transposition [...] marquée par l'entourage symptomatique*. Elle peut se reposer sur les parties du discours, soit sur les formes syntaxiques simples ou complexes. Ainsi, nous présenterons les deux formes de métaphore à savoir : la métaphore in praesentia et la métaphore in absentia.

##### **4.1.1.2.1. La métaphore in praesentia**

La métaphore in praesentia met en exergue le comparant et le comparé. En d'autres termes, cette forme de métaphore est présente lorsque l'imagé et l'imageant sont présents dans l'énoncé. D'après Mendo Zé (*op. cit.* : 110), il s'agit *d'une métaphore dans laquelle le comparant et le comparé sont en présence l'un et l'autre dans le même énoncé*. Cette forme de métaphore est observée dans le corpus à travers les énoncés ci-dessous :

- (6) Depuis l'incendie, elle n'a pas pris le temps de se pencher sur ses propres inquiétudes concernant le sort de son mari. **Ebeise est fatiguée d'être un roc** (*So* : 44).

- (7) Comme aux autres membres de son clan, il lui est interdit de manger du léopard. **Cet animal est le gardien de son peuple.** (*So* : 101).
- (8) L'enfant n'a rien pris depuis... l'homme l'interrompt : mère, **celui-ci est une multitude.** Tu le sais bien. (*So* : 211).
- (9) Coumba Djiguène avait vraiment raison, il faut proposer aux fœtus des contrats in utero, leur expliquant à quoi ils s'engagent en venant sur terre, surtout dans certaines contrées où les humains prennent **leurs enfants pour des assurances-vie.** (*K* : 208).
- (10) **Des hommes aux pieds de poule** étaient présents, la mine grave, l'air de souffrir de la chaleur humide qui sévissait. (*So* : 201).

L'énoncé (6) met en évidence une métaphore où le patronyme imagé est *Ebeise* et l'imageant est *roc*. Ebeise est absorbée par les responsabilités du village étant donné qu'elle est la seule femme du village qui reste après la tragédie à avoir eu le privilège de siéger et de prendre des décisions importantes du peuple Mulongo. Bien avant la tragédie, elle a fait naître des enfants de la communauté. Elle a assisté à d'autres malheurs du village. Elle a eu cette habitude à prendre de grande décision, mais à présent, la vieille dame est épuisée. Ebeise n'arrive plus à être cette épaule sur laquelle toute personne désespérée peut s'appuyer.

Dans la métaphore (7), le léopard est assimilé à *un gardien*. Ici, le substantif imagé *animal* et le groupe nominal imageant *gardien de son peuple* sont en coprésence dans l'énoncé. Le léopard, l'animal sacré du peuple Mulongo, a été proscrit de manger cette viande, car elle protège son peuple et sa forêt. Avant d'acquiescer cet honneur de l'animal, les Mulongo ont dû offrir des vies humaines en sacrifice, avant de s'installer dans leur terre actuelle.

Par ailleurs, dans l'item (8), le comparé est le pronom démonstratif *celui-ci* et la comparante *multitude*. Ces deux morphèmes sont reliés par la copule être conjuguée au présent de l'indicatif. Mutumbo emploie cette métaphore dans son discours direct afin de mieux expliquer à Eyabe les qualités de l'enfant qui l'accompagne. Cette métaphore est utilisée pour cet enfant parce que Mutumbo a compris qu'il n'est pas du commun des mortels. Il dégage une abondance d'onde positive sur lequel Eyabe ignore.

En (9), le comparé *enfants* et la comparante *assurance-vie* sont mis en exergue. En effet, le lexème *enfants* est métaphorisé avec la composition nominale *assurances-vie*. Dans certains endroits du monde comme chez les parents de Mémoria, procréer est une façon d'assurer sa retraite. L'enfant, dès l'âge adulte a le devoir et même le droit de s'occuper financièrement de ses parents. Il rembourse à ses parents son éducation et aussi sa présence sur terre. Voilà ce qui arrivait à Mémoria après son départ pour l'eldorado. Elle se devait de remplir

ses obligations en tant qu'assurance-vie de sa famille. Un devoir que son père ne cessait de lui dire envoyant plusieurs cassettes-courrier lorsque celle-ci n'expédiait pas de l'argent.

Enfin, à l'occurrence (10), nous observons le comparé pluriel *hommes* et le comparant *ped de poule*. Cette figure permet de décrire les pieds des hommes étrangers à celles des pattes de poule. En effet, la population côtière avait remarqué lors de l'arrivée de ces hommes qu'ils étaient couverts de la tête aux pieds. Le peuple côtier attribue cette nomination à ceux-ci, car la couleur de peau de cette partie du corps laissait entrevoir une peau différente de celle des peuples côtiers.

Il ressort de ces analyses que la métaphore *in praesentia* fait part de la présence de l'imagé et de l'imageant. Il permet aux voix énonciatrices d'émettre dans leurs discours des analyses analogiques sur des faits. De fait, il existe tout de même, une autre forme de métaphore où seul le comparant apparaît. Il s'agit donc de la métaphore *in absentia*.

#### 4.1.1.2.2. La métaphore *in absentia*

La métaphore *in absentia* fait abstraction du comparé pour ne faire apparaître que le comparant. Elle se repère dans le corpus à travers la métaphore substantive.

##### 4.1.1.2.2.1. La métaphore substantive

C'est sur le nom que l'on observe la figure métaphorique, le nom dans ce cas est utilisé comme comparant. Tel est le cas des exemples suivants :

- (11) Hé, **frénétique toi-même** ! lança la Télécommande, dans une poussée d'urticaire, ce n'est pas ma faute si t'as été faite pour m'obéir. (*K* : 17).
- (12) Quand, le corps silencieux, on ne dit plus : ma **poupée russe**, mon **chapeau cubain**, mon parasol, mon **balcon en banlieue**, mon **jean Versace** sur mon string Chantal Thomas, mon masque vénitien, mon Picasso, mon Botero, rondement installé dans mon hôtel particulier, si stylé, où pupazzo, l'humain est rarement champion de la partie d'échecs. (*K* : 8)
- (13) Cette **bande de vieux filous** n'est d'aucun secours, nous le savons, lorsque l'instant est grave. (*So* : 60).
- (14) J'en suis certain, puisque j'appartenais à sa mère, bien avant sa naissance. **C'était un bébé bien potelé**. Petite fille, elle était vive et gaie. (*K* : 40).

Dans l'énoncé (11), la métaphore s'appuie sur le comparant substantif *frénétique* dont le comparé n'est pas explicitement présent dans l'énoncé. Le substantif *frénétique* est employé par l'énonciateur Télécommande. Il comparait Téléviseur à quelqu'un de violent qui n'accepte

pas la caractérisation attribuée par Téléviseur et lui relance la même réplique. Pour Téléviseur, ils sont pareils puisqu'ils ont le même comportement.

Les expressions nominales *ma poupée russe*, *mon chapeau cubain*, *mon parasol* de l'occurrence (12) sont employées pour désigner la défunte Mémoria. Ces mots sont émis par le locuteur qui fait des éloges sur Mémoria. Elle n'est plus de ce monde et il ne pourra plus la comparer à tous ces objets merveilleux. Ces paroles ont été prononcées par son mari qui lui avait donné des petits surnoms coquins en signe d'affection lorsqu'elle était en vie.

Dans l'énoncé (13), *bande de vieux filous* est un groupe de mots chargé d'une connotation péjorative qui désigne les membres de conseil du village Mulongo. Ce groupe nominal est employé par la guérisseuse Eleke dans le but de faire comprendre à son amie Ebeise de ne plus s'inquiéter pour ces vieilles personnes, car ce sont des vieux incapables de réagir ou de prendre des décisions lorsqu'une situation sérieuse se présente à eux.

Enfin, l'énoncé (14) présente le comparant nominal *bébé* dont le comparé n'est pas explicitement dénoncé. Le substantif *bébé* est comparé à Mémoria qui était un enfant bien portant et bien choyé. En fait, Colliers de perle utilise ce comparant pour désigner Mémoria puisqu'il veut montrer aux autres membres de l'assemblée sa longue présence dans la famille de celle-ci.

La métaphore de manière générale permet de traduire les pensées, de donner plus d'énergie à l'idée exprimée. Elle permet aussi au locuteur de mieux concevoir leur dire dans la beauté des mots.

Au total, les figures d'analogie reposent sur des traits de ressemblance, soit sur l'aspect des objets, soit sur leur situation momentanée ou durable. En usant de ces figures, les auteures collent au plus près la réalité de l'usage de cette image dans leurs œuvres. Néanmoins, nous pouvons aussi retrouver les figures de style liées au contexte socio-traditionnel africain à travers d'autres types de figures de styles comme les figures d'énonciation et dialectiques.

#### **4.1.2. Les figures d'énonciation et de dialectiques**

D'après J. Robrieux (2000 :107), *on parle de figures d'énonciation lorsque le texte ne met personne d'autre en scène que l'énonciateur, et de figures de dialectique lorsqu'il existe un ou plusieurs interlocuteurs réels ou fictifs*. Ce type de figures concerne les différentes manières de présenter un message tout en montrant les différents énonciateurs qui se cachent derrière chaque énoncé produit. Parmi ces figures, nous avons l'apostrophe rhétorique, la personnification, la zoomorphisation, l'anthropomorphisation, la prosopopée et l'interrogation rhétorique.

#### 4.1.2.1. L'apostrophe rhétorique

L'apostrophe consiste pour J. Robrieux (2000 : 108) à *s'adresser à une personne absente, et surtout de manière soudaine ou inattendue, au début ou à l'intérieur d'un discours de récit*. En d'autres termes, elle consiste à s'adresser à un interlocuteur inanimé, un objet, un mort, ou une abstraction, à un être absent. Examinons les extraits suivants :

- (15) **Eyabe parle à son fils sans ouvrir la bouche**. Les habitants de la concession l'observent, disent qu'elle a perdu la raison, la regardent se frotter le front contre l'arbre, le caresse. (So : 32).
- (16) Bon, **la parole est à la statue du chasseur** ; depuis tout à l'heure il manifeste son impatience. **Vas-y, Chasseur, nous t'écoutons**. (K : 35).
- (17) N'accordant sa confiance à personne, certainement pas à Bwemba, **il convoque à présent l'invisible pour que le sommeil ne le prenne pas**. Son compagnon de route lui cache quelque chose, Mutango en est persuadé. (So : 108).
- (18) Seules des femmes que l'on dit possédées par une force virile, invoquent en secret la souveraine oubliée, lorsqu'il leur faut affronter une difficulté. Elles appellent : **Emene, toi qui as marché de pongo jusqu'à minkondo pour donner une terre aux tiens, assiste-moi...** (So : 55).

Dans le premier énoncé (15), nous constatons que l'allocutaire de l'apostrophe est un fils disparu, absent. En effet, Eyabe cherche à entrer en communication avec son fils. Les autres neuf hommes et lui ont disparu la nuit de l'incendie. Depuis cette tragédie, personne n'a eu une réponse favorable à leur disparition. Pour cela, Eyabe se fait à l'idée que son fils ne viendra plus parmi les vivants et commence à remplir les conditions d'une mère endeuillée.

Au second énoncé (16), nous observons que l'énonciateur Masque s'adresse à Chasseur, un meuble de Mémoria. Masque est le dirigeant de l'assemblée qui donne la parole aux membres afin qu'ils puissent reconstituer toute la vie de Mémoria. Il a organisé cette séance de telle sorte que chaque meuble ayant vécu avec elle puisse raconter brièvement ce dont il a été témoin avant la dispersion des différents meubles de cette dernière.

Le locuteur dans l'énoncé (17) s'adresse à un allocutaire absent au nom de l'invisible. Le notable Mutango, se méfiant du chasseur voisin Bwemba après son long récit sur les hommes aux pieds de poule et leur activité illégale sur le territoire côtier, a convoqué celui-ci pour qu'il l'accompagne pendant la nuit. L'invisible est pour le notable une personne protectrice avec qui, il peut communiquer sans se faire écouter par le chasseur.

Le dernier énoncé (18) est destiné à Emene. Cette femme est une héroïne mythique du peuple Mulongo. Intronisée par son père, grâce à sa force irréprochable, elle a combattu des territoires et a conduit son peuple sur la terre actuelle nommée Mulongo. Au travers de tous ces

exploits, les femmes désespérées l'invoquent dans leur prière afin qu'Emene les aide à affronter les difficultés qu'elles traversent. Pour elles, la reine est un exemple de féminité à suivre.

De ce qui précède, l'apostrophe s'adresse à un absent, un être vivant. Les auteures les insèrent dans le corpus parce qu'elles veulent montrer le côté abstrait de la culture africaine. Néanmoins, qu'en est-il de l'emploi de la personnification dans le corpus ?

#### 4.1.2.2. La personnification

La personnification est une figure de style consistant à attribuer à une réalité non humaine les comportements et les traits humains. Pour Gervais Mendo Ze (2008 :129), elle est *une figure qui donne une apparence humaine à une entité abstraite, à un animal ou une chose inanimée*. Pour valoriser les réalités qu'ils expriment, les auteures du corpus attribuent des caractères humains aux réalités non humaines. Ceci s'observe dans le corpus à travers les extraits suivants :

- (19) La matrone n'arbore aucune parure. Seul un pendentif qui ne la quitte jamais lui orne le cou. **L'allumette bouge entre ses seins nus**, comme elle avance. (So : 22).
- (20) **La ville, à peine réveillée, se gonfla les poumons d'air frais**, reprit ses activités, tentant d'atteindre sa vitesse de croisière avant que le ciel d'été ne répande les flammes de son chalumeau. (K : 52).
- (21) **L'automne tirait sa révérence, l'hiver pointait le bout de son nez**, mais Mémoria respirait le printemps en décollant de l'aéroport de Dakar-Yoff. Assise côté hublot, la jeune femme huma avec délectation le parfum de son époux qui s'était légèrement penché vers elle. (K : 129).
- (22) **Les chaises se perchèrent sur la pointe de leurs pieds**, les fauteuils se perchèrent, le grille-pain ouvrit sa bouche édentée, la table se rapprocha à quatre pattes, l'ordinateur ne fut plus qu'un œil figé, à l'écoute. (K : 14).

L'énoncé (19) présente un cas de personnification : *L'allumette bouge entre ses seins nus*. L'allumette est un pendentif de protection sur lequel sont gravés des figures, des signes, des caractères auxquels on attribue des vertus magiques. Elle prend le caractère humain capable de bouger entre les seins d'Ebeise. Le locuteur a donné la faculté motrice à cet objet de faire des mouvements comme un être humain.

Dans l'exemple (20), nous avons *La ville, à peine réveillée, se gonfla les poumons d'air*. Cette occurrence est portée par le substantif féminin *ville*. Ce vocable renvoie à un assemblage ordonné d'un nombre assez considérable de maisons disposées par rue, et limitées parfois par une enceinte. *La ville* est personnifiée à un être humain puisqu'elle est actualisée comme une entité concrète. On retrouve dans le corpus, une ville active qui, tous les matins, prend de

l'énergie pour vaquer à ses différentes occupations journalières. En quittant de son lieu de résidence, elle sait ce qu'elle veut de sa vie et récupère des forces pour atteindre ses objectifs.

En outre, la personnification dans l'énoncé (21) est traduite par l'actualisation des lexèmes tels qu'*automne* et *hiver*. Ces substantifs font partie des quatre saisons de l'année. L'automne et l'hiver sont des climats chauds et froids. L'énonciateur vieux Collier de perles exprime la joie de Mémemoria qui se caractérisait par des saisons. Les attributs humains conférés à ces réalités non humaines laissent voir chez Mémemoria une satisfaction de laisser ces moments froids entre elle et son mari et accueillir plutôt la chaleur d'un nouveau départ, loin de son pays, de sa famille et surtout de son professeur de danse.

Enfin, la personnification observée au sein de l'exemple (22) présente l'attribution de l'attitude humaine chez les meubles Chaises et Grille-pain. Par conséquent, à l'image des êtres humains, les substantifs inanimés *Chaise* et *Grille-pain* sortent de leur registre habituel pour être des personnes mobiles. Ils ont la capacité d'avoir quelques parties du corps humain c'est-à-dire la bouche, les pieds. Cette figure de style traduit leur inquiétude et leur impatience à suivre l'information que Porte a entendue des humains.

La personnification est une figure de style qui consiste à évoquer une réalité non humaine en lui prêtant des caractéristiques humaines. Cette figure fait partie des réalités de la vie quotidienne des peuples africains.

#### 4.1.2.3. La zoomorphisation

C'est le fait de donner aux personnes les attributs des animaux. L'utilisation du lexique propre aux animaux parlant de l'homme laisse à croire que ce dernier s'est substitué à l'animal. Nous pouvons les illustrer dans les cas ci-dessous :

(23) Une enfant née de ses œuvres et qui, jeune ou pas, n'a rien à faire là. **Mukano rugit : Tu n'es qu'un animal.** Nous verrons cela plus tard. Viens vite, le village brûle. (So : 37).

(24) Ce qu'il souhaitait, c'était acquérir la puissance de la bête. **Penser comme un léopard.** (So : 102).

(25) **Des hommes aux pieds de poule** étaient présents, la mine grave, l'air de souffrir de la chaleur humide qui sévissait. (So : 201).

(26) Mutango entend ce qui échappe habituellement à l'humain : **les conversations d'une colonne de fourmis, la ponte de scarabées, la poussée de minuscules touffes d'herbe. Il sent.** (So : 109).

Dans ce premier exemple (23), l'énonciateur Mukano déçu par le comportement de son frère le qualifie d'animal. Il emploie ce lexème péjoratif afin de montrer la bassesse du notable. En effet, Mukano a surpris son frère avec une jeune fille qui pourrait être son enfant la nuit de l'incendie. Pour le chef, Mutango ne peut pas honorer son statut d'homme noble puisqu'il a le caractère d'un être prélogique qui agit instinctivement et non avec sa raison.

Dans le même ordre d'idées, l'énoncé (24), le locuteur utilise la voix de Mutango pour décrire ses pensées. Le notable Mutango souhaite posséder les caractéristiques du léopard, l'animal sacré, considéré dans le village comme le gardien de son peuple. Il veut être dans la peau de ce protecteur du village, avoir l'aptitude à se défendre des attaques extérieures sans le soutien de quiconque.

L'occurrence (25) met en évidence des hommes ayant des traits d'animaux. La caractéristique *piéd de poule* renvoie aux hommes étrangers venus du pays Pongo (nord). En effet, lors de leurs arrivées dans le pays côtier, ils étaient couverts de la tête au pied et on n'apercevait une fine partie du pied qui dévoilait une couleur de peau autre que celle des peuples autochtones. La population en le remarquant, constatait que cette couleur de pied était pareille aux pattes de la poule d'où le pseudonyme des hommes aux pieds de poule.

Dans l'occurrence (26), nous constatons que Mutango a la capacité d'entendre les conversations des fourmis, des scarabées. Il développe l'audition des animaux. On sait bien que l'humain n'a pas cette aptitude à déceler les bruits des animaux ni moins à transcrire leurs émotions. Pourtant, le notable Mutango arrive à écouter autour de lui, les conversations des insectes, le bruit de la nature.

Nous constatons que les voix énonciatrices du corpus se servent de cette figure de style pour embellir leur discours et surtout faire part de leur culture. Cette figure de style est employée par nos auteurs comme témoignage évident de leur imprégnation dans la culture.

#### **4.1.2.4. L'anthropomorphisation**

D'après Gérard Marie Noumssi (2007 : 317), *l'anthropomorphisme est un état d'esprit dans lequel l'homme se représente tous les êtres sur le modèle de sa propre nature*. Autrement dit, c'est le fait de donner les attributs humains aux différents éléments de la nature. Nous pouvons les illustrer à partir des exemples du corpus :

(27) **Mwititi est trompeuse**. Elle est venue à moi, prenant la voix de mon fils aîné.  
Celui qu'on n'a pas retrouvé. (So : 30).

(28) **J'ai peur, j'ai peur ! dit l'oreiller**.  
-je suis là, rassure-toi, répondit le matelas, ce n'est qu'un tonnerre, tu le sais bien,  
c'est juste une fée qui habite dans le ciel qui fait tomber sa vaisselle ; et comme

elle a cassé sa jarre, toute l'eau qu'elle avait gardée dedans se déverse sur la terre  
(K : 12).

(29) Je crois que notre amie Gros-lolos est plus informée que moi à ce sujet  
-**non, mais, quelle impolitesse**, je t'interdis de m'appeler encore ainsi ! Tonna le buste de femme en bois d'ébène, avec de gros seins et une coiffure traditionnelle.  
(K : 63).

(30) -**avec ta grande sagesse, Chasseur**, tu n'ignores quand même pas que les femmes préfèrent les hommes haut placés, ironisa Masque, et le hasarda voulu que ce soit moi, dans cette demeure. (K : 67).

L'exemple (27), le lexème *Mwititi* est un emprunt à la langue locale Sawa. Ce morphème signifie ombre en langue française. C'est un élément de la nature qui a pris le caractère abusif d'un être humain. L'ombre se joue des femmes de la case en usant de la dissimulation dans sa voix. En effet, elle est apparue dans leurs rêves à l'aube, au-dessus de la case lorsque les femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés se réfugiaient. Elle a pris la voix des fils disparus sans déceler son visage et s'est adressée aux femmes désespérées.

Dans l'exemple (28), l'Oreiller est une pièce de literie de Mémoria. Étant dans un dialogue avec Matelas, il affirme à son interlocuteur sa peur pour le tonnerre. Effectivement, nous savons que la peur est une caractéristique propre à l'être humain et non à un objet. Mais le locuteur attribue ce trait de caractère à son énonciateur Oreiller. Ici, Oreiller panique par le temps qu'il fait dehors malgré le réconfort de Matelas, il ressent l'absence de Mémoria qui autrefois, dans ces mêmes circonstances, le serrait très fort dans ses bras.

Ensuite, l'occurrence (29), *impolitesse* employée par Coumba Djiguène à son allocataire Montre. Fâchée par le surnom que Montre lui a doté, elle va interdire à celui-ci de ne plus l'appeler par ce nom péjoratif Gros-lolos. Elle le fait comprendre qu'elle est très remontée par ces mots vulgaires et lui communique des informations complètes sur son identité octroyée par sa première propriétaire Tamara.

Toujours dans la même analyse de la figure de l'anthropomorphisation (30), nous constatons que Masque emploie cette figure dans son énoncé pour donner l'attribution de la sagesse humaine à une statue. Ainsi, Masque qualifie ironiquement Chasseur de sage. Il n'arrive pas à comprendre comment Chasseur bien que Coumba Djiguène soit installée près de lui, Chasseur n'a jamais été attentif au regard que les autres meubles déversaient sur la femme au bois d'ébène.

De ce qui relève, nous constatons que les attributions humaines sont données aux objets et aux éléments de la nature afin de faire intervenir tout un chacun dans le discours oral. Et

surtout, de montrer le côté abstrait et spirituel du peuple africain. Ces éléments aussi peuvent prendre la parole et exprimer leurs points de vue au travers de la prosopopée.

#### 4.1.2.5. La prosopopée

La prosopopée est une figure de style qui fait parler un absent ou un mort. Dans ce sillage, Mendo Ze (2008 :128) estime qu'elle *consiste à donner la parole à un absent, à un mort, à un être surnaturel ou à une entité abstraite*. La prosopopée se distingue de l'anthropomorphisation pour son caractère polyphonique. Elle s'illustre dans le corpus à partir des exemples ci-dessous :

- (31) Comme ce propos s'insinue en lui, Mutango s'aperçoit qu'il est porté par un chœur. Cela se passe très vite : **Oncle, l'interroge-t-on, pourquoi marches-tu avec celui-là ? Ne sais-tu pas que les Bwele ont jeté sur nous leurs filets ?** (So : 107).
- (32) Dédaignant la chaise, il s'assied à terre pour déguster son repas. Au moment précis où il plonge la main dans l'assiette, une parole lui revient, dont l'écho emplit la pièce : **ne sais-tu pas que les Bwele ont jeté sur nous leurs filets ?** (So : 121).
- (33) L'obscurité, cependant, est épaisse. Elles ne distinguent rien. Il y a que cette parole : **mère, ouvre-moi, afin que je puisse renaître**. Elles reculent d'un pas. On insiste : **mère, hâte-toi. Nous devons agir devant le jour. Autrement, tout sera perdu.** (So : 17).
- (34) **Moi, Marinière, je suis contre cette nomination !** J'ai vécu assez longtemps au service de Mémoire pour mériter l'honneur de présider cette assemblée en son souvenir. (K : 23).
- (35) Pas que sur toi, rouspéta la Baignoire. **Chez moi aussi, elle restait de longues heures.** Noyée jusqu'au cou, elle lisait ou soufflait dans la mousse en contemplant la pointe de ses pieds. (K : 34).
- (36) **Moi, Oreiller, je l'entendais tous les matins se répéter la réflexion suivante pour se donner le courage de se lever :** « il y a des pompiers qui vivent avec la peur de brûler vifs, des pilotes qui traversent la vie avec la crainte du crash, des marins qui ramènent toujours leurs gilets de sauvetage à quai ; pourtant, tous trouvent la force de continuer à exercer leur métier. » (K : 226).

Les deux premiers énoncés (31), (32) donnent la parole à une voix absente vue comme un énonciateur dans un discours rapporté au style interrogatif direct afin de la faire comprendre la gravité des faits. Il s'agit de l'ombre apparue à l'aube sur la case des femmes dont les fils n'ont pas été retrouvés et de la même ombre venue à nouveau au notable Mutango dans la forêt. Cette voix invisible cherche à être comprise du notable. Ainsi, au premier avertissement, l'ombre lui demande de ne pas suivre le chasseur, de se méfier de lui. La voix emploie

l'interrogation rhétorique pour que le notable puisse prendre conscience du danger qu'il prendra s'il fait chemin avec un homme du village Bwele. Dans le deuxième avertissement, il est déjà dans le village Bwele, la même ombre revient encore l'avertir de ne pas rester sur cette terre, qui est la cause de leurs disparitions.

L'occurrence suivante (33) présente les paroles de l'ombre dans un discours rapporté. L'ombre s'adresse aux femmes de la case. Tout se passe à l'aube, lorsqu'une voix abstraite vient dans leur rêve, et chacune des femmes reconnaît la voix qui parle. Dans son discours, l'ombre veut renaître de nouveau chez leur mère. Il veut appartenir à cette mère qui autrefois, l'a mise au monde et l'a éduqué sans se plaindre. Après ces paroles de l'ombre, les femmes ne savent pas ce qu'il faut faire dans cette situation.

Quant à la quatrième occurrence (34), la parole est attribuée à un vêtement de Mémoria. En effet, Marinière prend la parole, car elle est contre la nomination de Masque. Masque a émis l'idée selon laquelle chacun des objets raconte ce dont il sait de Mémoria afin de reconstituer le mystère de sa vie. Ainsi, chacun d'eux pourra partir avec une histoire complète de leur défunte maîtresse avant leur distribution vers différents horizons. Les autres meubles de Mémoria partagent son avis et ont désigné Masque comme président de séance, mais Marinière pense qu'elle mérite ce poste que quiconque, car elle a vécu plus longtemps au service de Mémoria.

Dans le cinquième énoncé (35), nous constatons la prise de parole de Baignoire face au discours de Canapé. Baignoire se plaint aussi de Mémoria qui restait de longues heures dans de l'eau. Pour faire passer ces heures, elle lisait ou soufflait dans la mousse en observant la pointe de ses pieds. La baignoire raconte aux autres membres de l'assemblée que Mémoria passait par une période sombre de sa vie. Chacun d'entre eux avait remarqué l'absence de vie de leur matrone.

En dernière analyse de la prosopopée (36), c'est l'Oreiller qui prend la parole afin de rapporter les propos qu'il a entendus de Mémoria. Il dit avoir entendu sa matrone utiliser des paroles encourageantes. Elle avait besoin de se reconforter avec ses paroles qu'elle répétait avant d'aller exercer son métier de prostituer pour subvenir à ses besoins et celle de sa famille restée au Sénégal.

En résumé, la prosopopée est une figure énonciative qui met en lumière les paroles des êtres absents ou des objets. Elle permet aux voix inanimées d'exprimer leurs sentiments à leur allocutaire tandis que l'interrogation rhétorique est une prise de parole de l'énonciateur sous forme interrogative, mais qui ne suscite pas de réponse de son allocutaire.

#### 4.1.2.6. L'interrogation rhétorique

Selon Pierre Fontanier (1977 : 368), *l'interrogation (sous-entendu : figure de style, question rhétorique) consiste à prendre le ton interrogatif non pas pour marquer un doute et provoquer une réponse, mais pour indiquer, au contraire, la plus grande persuasion et de défier ceux à qui l'on parle de pouvoir nier ou même répondre*. D'après Anscombe et Ducrot (1983 :128), la question rhétorique remplit deux conditions :

-Le locuteur de l'énoncé interrogatif fait comme si la réponse à la question allait de soi, aussi bien pour lui que pour l'allocutaire.

-La question n'est là que pour rappeler cette réponse. Elle joue alors à peu près le rôle de l'assertion de cette dernière, présentée comme une vérité admise.

Le locuteur de la question rhétorique cherche à forcer de manière indirecte l'allocutaire à reconnaître ce qu'il tient pour vrai. Le locuteur utilise cette forme en vue d'avoir une réponse tout en suspendant le jugement de vérité porté sur le contenu interrogatif. Dans le corpus, nous avons pu repérer un certain nombre de questions rhétoriques :

- (37) **Là où tu es, dit-elle, entendras-tu mon cœur t'appeler ?** Je sais que tu as souffert. Hier, tu es venu dans mon rêve... pardonne-moi de n'avoir pas compris tout de suite. Si tu reviens, je m'ouvrirai et t'abriterai à nouveau. (*So* : 32)
- (38) La femme a besoin de savoir pour quelle raison un appel lui est parvenu, en provenance du pays de l'eau. **Que s'est-il passé exactement ? Où sont les autres fils du clan ? Pourquoi celui-ci est-il demeuré seul en cet étrange pays ?** (*So* : 228).
- (39) Tamara en automate, referma la porte ; puis, les yeux dardant Mémemoria, elle recula en répétant : « ce n'est pas de ma faute, je voulais tout te dire, ce n'est pas de ma faute, je ne savais pas comment t'expliquer... » Puis elle s'enfuit en pleurant. « **M'expliquer quoi ? Je ne comprends pas. De quoi parles-tu ?** », Interrogea Mémemoria, en la suivant dans sa chambre. (*K* : 88).
- (40) Mémemoria bondit et fit face à son interlocuteur. « Ma prof de danse tant admirée ! Tamara ! Ma prétendue amie, ma confidente de surcroît, dans une robe de chambre avec mon mari, à poil, dans son lit ! Ah oui, ça, c'est moi qui me suis lourdement trompée ! **Comment ai-je pu faire confiance à cette satanée bonne femme ?** (*K* : 91).
- (41) Mais elle n'arrivait plus à ravalier les lames verbales qui sortaient de sa bouche, déformée par la rage : « je n'ai pas qu'un cul ! **Qu'est-ce que tu n'aimes pas chez les femmes ?** Ils ne sont pas assez beaux, mes seins, hein ? Tu ne les vois pas ? Tu ne veux pas les avoir en face de toi ! **Qu'est-ce que tu as contre mes seins ?** (*K* : 203).

Dans la première occurrence (37), l'énoncé est introduit par une interrogation : *entendras-tu mon cœur t'appeler ?* Nous constatons une inversion du sujet et du verbe dans cette question. Le pronom personnel sujet *tu*, placé directement au verbe conjugué au futur

simple de l'indicatif *entendras*. Il est clair que la locutrice Eyabe ne cherche pas une information auprès de son fils (allocutaire). Elle pose une question et y répond directement : *je sais que tu as souffert. Hier, tu es venu dans mon rêve*. Eyabe cherche avoir plus d'informations sur la disparition de son fils. Elle veut entrer en communication avec son enfant, mais n'arrive pas à le faire.

L'énoncé (38) est prononcé par Eyabe, l'une des femmes, dont les fils n'ont pas été retrouvés, l'interrogation se pose ici sous la forme partielle, mais qui, ne suscite pas de réponse de la part de l'auditeur ou allocutaire Mukudi. En fait, Eyabe a rencontré le fils d'Ebusi dans le pays des eaux. Ce fils lui relate la nuit de l'incendie dans le village Mulongo, de la capture jusqu'à leur installation chez les Côtiers. Elle suit attentivement le récit, puis sans interrompre Mukudi dans ses propos, interroge son esprit afin de comprendre la présence unique de celui-ci dans les lieux pourtant ils ont été capturés au nombre de dix.

Pour ce qui est de l'énoncé (39) et (40), on constate une énumération des interrogations. Elle dégage une incompréhension de la part de Mémoria. Mémoria est choquée et déçue de ses deux énonciateurs Makhou et Tamara, ceux pour qui elle avait une grande admiration. En ce qui concerne sa confidente Tamara, elle était une référence féminine à ses yeux et avait occupé une place primordiale dans sa vie au point où elle confiait tout, même les problèmes intimes de son mariage. Makhou, quant à lui, elle ne comprenait pas la raison de son infidélité surtout avec sa meilleure amie.

Terminons par l'exemple (41), qui présente les énoncés interrogatifs de Mémoria sous la forme *est-ce que*. À travers ces questions, la jeune femme souhaite se libérer de ses frustrations. Elle ne comprend pas pourquoi avec tous ses efforts, ses jeux de séductions, elle n'a pas pu changer son homme. Elle sait pourtant qu'il est attiré sexuellement par les personnes masculines, mais refuse de faire face cette vérité.

En résumé, les figures d'énonciation dans le corpus ont dévoilé les messages qui se cachaient derrière chaque énoncé. Ces figures se penchent sur la concrétisation, le rapprochement, la mise en relation avec le contexte, l'environnement matériel et culturel. Par ailleurs, peut-on aussi relever les figures d'amplifications dans le contexte socio-traditionnel africain ?

#### **4.1.3. Les figures d'amplification**

Les figures d'amplification sont des figures qui modifient le sens des mots en les rendant plus forts, plus évocateurs. Elles amplifient les termes d'un énoncé produit par un énonciateur afin de mettre en valeur son idée. L'amplification dans ce cadre se rapporte plus précisément à

la manière dont les énonciateurs emploient des mots dans leur discours afin de captiver l'attention de son auditoire. De ce fait, elle s'impose au phénomène de polyphonie et d'appropriation linguistique que nous allons étudier. Par conséquent, nous analyserons tour à tour l'hyperbole et la gradation.

#### 4.1.3.1. L'hyperbole

L'hyperbole est une figure d'amplification qui consiste en l'exagération des faits. Pour J. Robrieux (2000 : 92), *elle est la figure principale de l'exagération des faits, par laquelle on augmente ou diminue exagérément la réalité que l'on veut exprimer de manière à produire plus d'expressions*. Allant dans le même sens, Pierre Fontanier (1968 : 123) ajoute aussi que *L'hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue ou non pas de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer parce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire*. L'exagération est une forme d'expression utilisée chez le locuteur qui semble ne pas pouvoir trouver des mots justes pour exprimer ses intentions, son état d'âme. Dans le corpus, son emploi vise à définir les faits d'une manière vive.

(42) Ebeise sent comme une brûlure dans les cuisses, des élancements dans les mollets, à mesure qu'elle grimpe. Le souffle lui manque. **Un filet de sueur lui coule entre les omoplates.** (*So* : 57).

(43) Cette fois, la situation lui impose de franchir une longue distance sans être accompagné. **Son ventre déborde par-dessus la ceinture de sa manjua**, révélant les scarifications ventrales qui forment de sombres chéloïdes autour du nombril. (*So* : 88).

(44) **Un filet de sang lui coule le long du mollet**, mais elle n'y accorde pas d'importance. (*So* : 248).

(45) On dit aussi que **sa vue hypnotisait les lions**, que sa femme avait inventé mille et une manières de cuisiner le gibier qu'il lui rapportait à profusion (*K* : 35).

(46) **L'homme pleura jusqu'au petit matin**. Pendant un moment d'accalmie, il scruta longuement le plafond, comme s'il voulait y discerner les lignes de démarcation entre le passé, le présent et l'avenir. (*K* : 49).

L'hyperbole (42) dans la première occurrence repose sur le syntagme nominal *un filet de sueur*. Il détermine la quantité de sueur qui jaillissait sur l'accoucheuse du village. Cette expression du locuteur fait la description de la matrone tout en imprégnant une exagération sur la quantité de sueur qui coulait sur elle. En effet, Ebeise, dans le besoin de revoir sa sœur Eleké

depuis l'incendie, a pris son courage de grimper une si longue colline malgré la fatigue morale et son vieil âge.

Dans le second exemple (43), l'on assiste à une phrase simple indépendante *son ventre déborde par-dessus la ceinture de sa manjua*. Il s'agit d'une amplification autour de la grosseur du ventre de Mutango. Le locuteur le décrit comme une personne imposante surtout au niveau de son ventre qui l'empêche de bien nuer son tissu pagne et laisse découvrir ses scarifications.

Quant à l'hyperbole (44) *filet de sang* est un groupe nominal. Elle est utilisée pour décrire le drame qui s'est passé dans le village Mulongo. Cette exagération des faits sur le crime abattu ne peut contenir l'état d'âme d'Ebeise. L'exagération du fait énoncé montre la non-quantité de sang d'être humain assassiné lorsqu'elle s'est endormie. À son réveil, elle a constaté que tout était calme sans aucun signe de vie humaine.

Dans cet autre exemple (45), Chasseur remonte à l'arbre généalogique de la famille de Mémoria dans lequel il parle de son grand père avec une telle admiration pour sa personne au point d'exagérer sur ses caractéristiques. Pour Chasseur, le grand-père de Mémoria terrorisait les lions avec son regard. Il était un chasseur hors du commun, un agriculteur robuste et renommé pour son expertise.

Le dernier énoncé (46) fait voir une hyperbole poussée à l'extrême *l'homme pleura jusqu'au petit matin*. Robrieux (2000 :94) explique que cette figure consiste à *produire une image non seulement amplifiée, mais encore impossible ou irréaliste*. En fait, il est invraisemblable pour un humain de pleurer toute une nuit sans se reposer ou faire une pause. L'exagération vise ici à traduire la douleur inconsolable du mari de Mémoria qui venait de perdre sa partenaire de vie.

Il ressort que la figure hyperbolique a consisté à l'usage des mots dans une considération d'amplification. De ce fait, elle *s'emploie dans la vie, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'on dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire*. (Fontanier, 1977 : 123).

#### **4.1.3.2. La gradation**

La gradation est donc une figure de rhétorique qui consiste selon Fontanier (1977 : 333), à *présenter une suite d'idée ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dit toujours un peu plus ou un peu moins que ce qui précède...* on parle de gradation ascendante ou descendante. C'est une succession des termes croissants ou décroissants. Elle est classée parmi les figures d'amplification grâce aux mots exprimée chaque fois qu'est émise une idée est une figure de style qui consiste à énumérer des mots qui évoquent une idée similaire avec une

intensité. C'est la répétition d'une même idée par des expressions de plus en plus ou moins intenses. Cette gradation s'identifie à partir des occurrences suivantes :

- (47) - Tout était propre : **dans la chambre**, le lit n'était pas défait. **Dans la salle de bains**, la brosse à dents penchait encore sa tête hors d'un verre mauve. **Sur le lavabo**, un dernier flacon de parfum attendait son sensuel usage. Équipée avec goût, **la cuisine** suggérait gourmandise. (K : 7).
- (48) - Frotti-frotta, **les billets d'abord**, **les terreurs nocturnes après**, traina Canapé. Pourtant, elle persévéra. Comment pouvait-elle supporter cette angoisse permanente ? (K : 226).
- (49) **À Paris**, les chaires chaudes qu'elle pouponnait au creux de ses paumes n'imitaient pas toujours la tour Eiffel, mais elles avaient le mérite d'enfler ses poches. **À Lyon**, elle serrait des lions et des lionceaux, qui faisaient entendre le même rugissement en gigotant dans ses bras, mais elle les distinguait à leurs coups de reins. **À Bordeaux**, la Garonne veillait avec elle, guidait son errance sans jamais réussir à laver la misère du monde qui venait se réfugier entre ses jambes. **À Toulouse**, gérait son blues non loin de la place du Capitole, elle ouvrait des braguettes, faisait des lassos avec des cravates, jouait la dominatrice hilare. (K : 228).
- (50) - Moi, par exemple, je peux t'en apprendre beaucoup, j'étais partout avec elle, depuis ses vingt ans. **Avant, j'appartenais à sa mère**, autant te dire que je l'ai vu grandir. **Par la suite, je l'ai accompagnée en France** avant de revenir ici, toujours avec elle. (K : 38).

D'abord, l'énoncé (47) présente l'état de lieu de la résidence de Mémoria. On observe l'idée de la maison réitérée grâce à la ponctuation du deux points. Par cette gradation, le locuteur met en lumière l'absence d'une présence humaine à l'intérieur du site. La maison a perdu sa vitalité, la propriétaire a pris un long congé tout en prenant soin de disposer les meubles dans la propreté.

Ensuite, l'énoncé (48), l'énonciateur Canapé présente les pensées de Mémoria dans un discours indirect libre. Il utilise une gradation ascendante composée des adverbes *d'abord* et *après* pour transcrire en ses mots ce dont Mémoria pensait. Pour elle, il fallait mettre ces peurs de côté pour gagner de l'argent puisqu'elle en avait besoin pour payer non seulement ses factures, nutritions, mais aussi envoyer des mandats à ses parents au Sénégal. Elle avait besoin de se donner du courage pour satisfaire tout ce monde.

De plus, dans l'énoncé (49), l'énonciateur *Paire de bottes* dans son discours émet l'idée de l'instabilité de sa défunte maîtresse. Cette instabilité crée un effet d'insistance par la répétition des mots autour de l'idée de voyage telle que : *Paris, Lyon, Bordeaux et Toulouse*. Ces lieux énumérés forment les quatre points cardinaux (nord, sud, ouest, est) de la France. Toutes ces villes ont été parcourues par Mémoria et son compagnon de route Paire de bottes.

Ainsi, pour se remplir les poches, il fallait trainer sur tous les trottoirs de la France pour varier les lieux d'exercice afin de se faire de nouveaux clients.

Enfin, le dernier énoncé (50) montre le parcours ascendant de vieux Collier de perle dans la famille de Mémoire. Il introduit son discours par l'adverbe *avant* qui désigne un rapport de temps et la locution adverbiale *par la suite* qui traduit les temps qui ont suivi. Cette catégorie de mot invariable sous-entend la place inchangée de Collier de perle dans cette famille. Il a une grande connaissance sur la famille de Mémoire. Selon Collier de perle, Mouchoir doit écouter jusqu'au bout ceux qui savent davantage sur sa vie et non coupé la parole aux autres membres de l'assemblée.

De ce qui précède, l'exagération dénotée par les figures d'amplifications c'est-à-dire l'hyperbole et la gradation s'observent soit au travers des mots, soit au travers d'une idée utilisée par un ou des énonciateur (s). Effectivement, nous constatons que l'utilisation de ces figures d'amplifications est une imitation vivante de la parole pittoresque des locuteurs de l'Afrique traditionnelle puisqu'on ressent dans leur discours le manque de sobriété.

En somme, ce chapitre a porté sur la rhétorique du texte polyphonique et d'appropriation langagière. Le but était d'analyser les figures de discours liées au contexte socio-traditionnel africain des locuteurs ou personnages. Au cours de cette analyse, il révèle que l'usage des énoncés figuratifs fait partie des éléments discursifs des phénomènes de polyphonie et d'appropriation linguistique dans le corpus. En effet, F. Diome et L. Miano font recours à ces figures liées au contexte socio-culturel africain donc le but est simplement linguistique.

## Conclusion Partie II

La deuxième partie de notre recherche consacrée aux *mécanismes de la polyphonie et d'appropriation langagière en contexte d'écriture du texte romanesque dans Kétala de Fatou Diome et La Saison de l'ombre de Léonora Miano* se proposait de montrer que les formes de l'oralité et la rhétorique du texte constituent les incidences de la polyphonie et d'appropriation langagière en contexte d'écriture. Cette ultime partie, tout comme la première partie est composée de deux chapitres.

D'une part, nous avons proposé les formes de l'oralité comme une incidence des phénomènes de polyphonie et d'appropriation en ce sens qu'elles sont des modes d'expressions propres à une culture. Ces formes participent à l'hybridation discursive des voix présentes dans notre corpus. En effet, les formes de l'oralité sont des modes d'expressions propres aux Africains dont les langues sont plus parlées qu'écrites. Elles se manifestent dans le corpus par la confrontation des différentes voix énonciatives qui emploient les genres oraux tels que les contes, les mythes, les chants, les proverbes, dictons, maximes en contexte socio-traditionnel dans l'usage de la langue.

D'autre part, dans le quatrième chapitre, nous avons analysé les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière. Mais elles ont été beaucoup plus dans le cadre de la rhétorique du texte polyphonique et d'appropriation langagière. En effet, les figures de rhétorique sont très représentatives dans notre corpus. Ces procédés stylistiques et les effets de sens qui en découlent permettent aux différentes voix du corpus à transmettre leur point de vue en contexte de production et aussi en fonction de leurs réalités socio-culturelles. Ceci étant, nous avons tour à tour analysé les figures liées au contexte socio-traditionnel africain telles que les figures d'analogie, les figures d'énonciation et de dialectique et les figures d'amplification.

## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Au terme de notre étude intitulée *Polyphonie et appropriation langagière dans deux romans africains : Kétala de Fatou Diome et La Saison de l'ombre de Léonora Miano*, nous voulons d'abord dresser le bilan de ce qui a constitué l'essentiel de notre travail avant de présenter les résultats auxquels nous sommes parvenue. En effet, cette étude est partie du constat selon lequel les deux œuvres mettent en lumière des phénomènes d'hybridations de l'oralité avec des structures de la narration classique. De ces phénomènes d'hybridation discursive, on retient les faits d'appropriation linguistique et les manifestations de plusieurs voix dans les œuvres du corpus. C'est ce qui conduit à cette reformulation du sujet polyphonie et appropriation langagière.

Dans la formation de l'ossature de notre travail, nous avons élaboré une problématique qui a servi de fil conducteur à ce travail. À cet effet, la question principale qui constitue la boussole de cette recherche est : comment cerner les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière en francophonie africaine, avec leurs incidences esthétiques ? Pour cela, l'objectif étant de montrer que les phénomènes de polyphonie et d'appropriation participent à la créativité linguistique des différents énonciateurs dans le but d'enrichir l'usage tropicalisé de la langue française et de promouvoir leur identité culturelle. De ce fait, nous avons emprunté le chemin canonique de la théorie de l'énonciation d'Émile Benveniste associé à l'ethnolistique de Gervais Mendo Ze afin de répondre à cette interrogation.

Quant à la méthode de travail, nous avons opté pour une démarche manuelle qui consiste à lire le texte, à identifier et à relever les passages qui nous ont semblé importants, mais de manière qualitative. Ainsi, l'ensemble de ces faits a motivé l'organisation du travail en deux grandes parties.

La première partie intitulée *Du cadrage théorique aux perspectives d'analyse de l'étude* a montré que la typologie des faits d'appropriation et de polyphonie se matérialise au sein des théories stylistiques à partir des éléments énonciatifs telles que le plurilinguisme, les calques linguistiques, les registres de langue et les types de discours. De ce fait, cette partie a abrité en son sein deux chapitres.

Au premier chapitre, notre analyse s'est attardée sur les conceptions théoriques de la polyphonie et d'appropriation langagière. Il ressort que pour étudier ces phénomènes, il revient tout d'abord d'acquérir certaines bases épistémologiques dans le domaine de la stylistique. Pour répondre à la problématique, nous nous sommes appuyées sur la théorie de la stylistique en ce sens qu'elle aborde les particularités esthétiques de l'écrivain ou des personnages du roman. S'agissant du domaine de la stylistique, nous avons fait le choix sur la stylistique de l'énonciation, l'ethnolistique comme étant les méthodes d'analyse de la stylistique. Ensuite,

nous avons abordé le concept de polyphonie sur la question de l'hétérogénéité de la langue selon les différents théoriciens tels que M. Bakhtine, O. Ducrot, Authier-Revuz. Parlant de l'appropriation langagière, nous avons fait une mise au point sur cette notion dans la mesure où les différentes voix qui s'expriment dans les textes s'opposent à la norme de la langue française, au conformisme social pour laisser place à leur créativité. Ainsi, ces voix introduisent dans leur expression des éléments de la tradition orale.

Le deuxième chapitre s'est articulé sur la typologie des marques de la polyphonie et d'appropriation langagière. Nous nous sommes questionnées sur la façon dont les auteures font parler les différentes voix du corpus. En effet, ces voix qui émettent des points de vue autonomes emploient la langue africanisée pour transmettre leur intention de communication. Pour ce fait, elles s'appuient sur les procédés linguistiques tels que : les créations lexicales, les marquages morphologiques et aussi les types de discours. S'agissant des créations lexicales, nous avons ressorti les emprunts, les calques, les registres de langue. Ensuite, sur le plan des marquages morphologiques, nous avons analysé comme marque de l'étude la dérivation, la composition et la réduction lexicale par apocope. Enfin, tous ces éléments ont été analysés à partir des propos des différentes voix du corpus. De fait, nous avons étudié les types de discours tels que le discours narrativisé qui est un discours prononcé par le narrateur. Et les discours rapportés qui sont des discours de personnage se situant en dehors du contexte narratif. Ces marques de la polyphonie traduisent la présence des voix narratives et énonciatives qui utilisent la langue africanisée pour exprimer leurs pensées. Autrement dit, les voix qui se font entendre font recours aux écarts lexicaux et morphologiques de la langue dans leur façon de s'exprimer.

Par la suite, La deuxième partie de notre recherche consacrée aux *mécanismes de la polyphonie et d'appropriation langagière en contexte d'écriture du texte romanesque dans Kétala de Fatou Diome et La Saison de l'ombre de Léonora Miano* s'est proposée de montrer que les formes de l'oralité et la rhétorique du texte constituent les incidences de la polyphonie et d'appropriation langagière en contexte d'écriture. Cette ultime partie, tout comme le premier est composée de deux chapitres.

Dans le troisième chapitre, les formes de l'oralité ont été considérées comme une incidence de la polyphonie et d'appropriation langagière. Ces marques de l'oralité sont des modes d'expressions propres à une culture. En effet, ces textes laissent la parole aux énonciateurs visibles et invisibles d'affirmer leurs points de vue selon leurs compétences extralinguistiques. L'oralité faisant partie de leur mode d'expression, se fait ressentir lorsqu'un énonciateur du corpus utilise la langue. La présence de ces marques dans l'usage de la langue est une façon pour les locuteurs de transmettre leur culture et surtout valoriser la tradition orale

auprès de ceux qui les écoutent. En somme, nous avons montré que les formes de l'oralité se regroupent en deux niveaux : les ethno-textes et les parémies. D'une part, il s'est avéré au cours de notre analyse que les ethno-textes sont constitués du conte, du mythe et des chants. Le conte étant le reflet de la civilisation, le mythe qui, lui est une représentation d'une image populaire sous forme symbolique. Quant au chant, il est une forme de poésie employée par les énonciateurs afin de mieux faire passer ses émotions à ses allocutaires. D'autre part, les parémies sont repartis dans les proverbes, les maximes et les dictons. Ces formes d'expression laissent apparaître une certaine originalité dans les actes de discours des locuteurs du corpus. Ainsi, tous ces éléments ont influencé l'écriture romanesque classique en faisant appel à un mode de récit propre à la littérature orale africaine.

En outre, le quatrième chapitre, a étudié la rhétorique du texte comme incidence de la polyphonie et d'appropriation linguistique dans les textes *Kétala* et *La saison de l'ombre*. Le but a été d'analyser le style de discours employés par le narrateur et ses personnages en contexte d'écriture du texte romanesque. Ceci étant, nous avons tour à tour analysés les figures liées à leur contexte socio-traditionnel africain. En fait, nous avons relevé dans le style d'expression des locuteurs, les figures d'analogie telles que la comparaison et la métaphore pour montrer les traits de ressemblance entre les mots employés et la réalité de l'usage en contexte. Ensuite, nous avons continué avec le même processus d'identification. S'agissant des figures d'énonciation et de dialectiques, nous avons recensé dans leur langage l'apostrophe rhétorique, la personnification, la zoomorphisation, l'anthropomorphisation, la prosopopée et l'interrogation rhétorique. Ces figures ont permis d'avoir une idée des différents points de vue des énonciateurs répertoriés et en plus, elles ont aussi permis de connaître la situation d'énonciation des interlocuteurs du corpus. Enfin, pour ce qui est des figures d'amplification, nous nous sommes intéressés à l'hyperbole et à la gradation. Elles ont renvoyé à une imitation vivante de la parole pittoresque des locuteurs. L'utilisation de ces images renvoie à l'environnement africain. F. Diome et L. Miano font recours aux figures liées au contexte socio-culturel africain donc le but est simplement linguistique puisqu'elles renforcent l'expression, en la rendant la plus expressive que possible. Les figures de discours sont à l'image de certaines réalités propres à la société africaine que sont l'univers des humains, l'univers des animaux, celui des végétaux, ainsi que les activités et les autres modes de vie qui les caractérisent individuellement ou collectivement.

Toutefois, on peut affirmer que l'hypothèse de départ selon laquelle les phénomènes de polyphonie et d'appropriation langagière se cernent à partir de la modification des normes de la langue française repérables dans les pratiques langagières des différents énonciateurs en

situation de communication. En effet, cette dénaturation de la langue par les locuteurs se présente chez les auteures comme écriture de transgression qui prend sa liberté vis-à-vis des canons romanesques et du code de la langue pour produire des textes hybrides. Ainsi, les auteures, *créent leur propre langue d'écriture de façon à porter témoignage d'une expérience socioculturelle déterminée par le multiculturalisme et le plurilinguisme*. Christiane Albert, (2005 :145). L'écriture de ces romancières permet de partager avec les autres peuples francophones les aspects originaux de la pensée africaine, notamment de son imaginaire particulièrement riche. Ce qui permet de réaliser d'une certaine manière, ce que Senghor (1992 :19) appelle *le métissage culturel*.

Sur le plan social, les auteures donnent la parole à l'opprimé, réduit au silence pendant plusieurs siècles de colonisation, suppléée à ce geste, la narration accorde la place principale à des voix de femmes, généralement mutiques. En effet, bien que la femme ait été mise en scène dans les romans africains de la langue française, elle n'avait jusque-là pas été le sujet de l'énonciation. Ainsi, F. Diome et L. Miano créent des personnages féminins comme protagonistes de ses textes afin d'échapper à l'ordre patriarcal. L'intérêt de cette prise de parole est qu'elle permet de déposer un regard genré, de subalternes, tant sur la société africaine, encore largement considérée comme phallogratique.

## **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

## 1. Corpus

Diome, Fatou, (2006), *Kétala*, Paris, Flammarion.

Miano, Léonora, (2013), *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset.

## 2. Autres œuvres lues des auteures

Diome, Fatou, (2003), *Le Ventre de l'atlantique*, Paris, Anne Carrière.

Diome, Fatou, (2008), *Inassouvies, nos vies*, Paris, Flammarion.

Diome, Fatou, (2010), *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion.

Miano, Léonora, (2005), *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon.

Miano, Léonora, (2006), *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon.

Mianon, Léonora, (2009), *Les Aubes écarlates*, « sankofa cry », Paris, Plon.

Miano, Léonora, (2016), *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset.

Miano, Léonora, (2019), *Rouge impératrice*, Paris, Grasset.

## 3. Ouvrages spécifiques

Andela, Catherine., Bikoï, Félix et Tabi Manga, Jean, (1990), *Connaissance et pratique du français*, Paris, Larousse.

Amossy, Ruth, (2006), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan.

Beaud, Michel, (2006), *L'art de la thèse. Comment préparer et rédiger un mémoire de master, une thèse de doctorat à l'ère du net*, Paris, La Découverte.

Bally, Charles, (1944), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, Francke.

Bally, Charles, (1951), *Traité de stylistique française*, tome 1, Paris, Klincksieck et Genève, Georg et Cie.

Bakhtine, Mikaël, (1934-1935), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

Bakhtine, Mikaël, (1970), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, traduit par Guy Verret.

Bakhtine, Mikaël, (1975), *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier, préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard.

Bakhtine, Mikaël, (1979), *Esthétique de la création verbale*, trad. A. Aucouturier, préface de Todorov, Paris, Gallimard.

Baylon, Christian et Fabre, Paul, (2001), *Initiation à la linguistique*, Paris, Nathan.

Benveniste, Émile, (1966), *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

Benveniste, Émile, (1974), *Le langage et l'expérience humaine*, Paris, Gallimard.

Berrendonner, Alain, (1981), *Éléments de la pragmatique linguistique*, Paris, Ed. De Minuit.

Bilola, Edmond, (2007), *Le Français des romanciers négro-africains*, Paris, L'Harmattan.

- Cauvin, Jean, (1980), *Comprendre la parole traditionnelle*, Paris, Editions Saint-Paul.
- Cauvin, Jean, (1982), *Comprendre les proverbes*, Paris, Editions Saint-Paul.
- Chevrier, Jacques, (2006), *Littératures francophones d'Afrique noire*, Édisud.
- Clas, André et alii, (1990), *Visages du français. Variétés lexicales de l'espace francophone*, Paris, Editions John Libbey Eurotext, John Libbey and Compagny, Ltd, John Libbey CIC.
- Cohen, Jean, (1966), *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- Courtes, Joseph, (1991), *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- Cressot, Marcel, (1959), *Le style et ses techniques*, Paris, PUF.
- Culioli, Antoine, (1990), *Pour une linguistique de l'énonciation*, Paris, Ophris.
- Dassi, Étienne, (2008), *Phrase française et francophonie africaine (de l'influence de la socioculture)*, Munich, Lincom Europa.
- Dubois, Jean et alii, (1973), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
- Ducrot, Oswald et alii, (1980), *Les Mots du discours*, Paris, Minuit.
- Ducrot, Oswald, (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Dumarsais, (1988), *Des Tropes ou des différents sens*, Paris, Critique, Flammarion.
- Éco, Umberto, (1972), *Le signe*, Bruxelles, Labor.
- Fontanier, Pierre, (1968), *Les figures de discours*, Paris, Flammarion.
- Fromilhague, Catherine, (2014), *Les Figures de styles*, Paris, Armand Colin, 2<sup>e</sup> éd.
- Genette, Gérard, (1972), *Figure III*, Paris, Le Seuil.
- Grevisse, Maurice, (1988), *Le Bon usage. Grammaire française*, Paris, Duculot.
- Guilbert, Louis, (1975), *la créativité lexicale*, Paris, Larousse.
- Guiraud, Pierre, (1965), *Les Mots étrangers*, Paris, PUF.
- Jouve, Vincent, (1997), *La poétique du roman*, Paris, Sedes.
- Karabetian, Étienne, (2000), *Histoire de la stylistique*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1980), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1990), *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin.
- Kouassi, Germain, (2007), *Le Phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française. Le cas des écrivains : Dadié, Kourouma et Adiaffi*, Paris, Publibook.
- Kristeva, Julia, (1969), *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil.
- Labov, William, (1976), *Sociolinguistique*, Paris, Minuit.

- Maingueneau, Dominique, (1981), *Approche de l'énonciation en linguistique française, Embrayeurs, « temps », Discours rapporté*, Paris, Hachette.
- Maingueneau, Dominique, (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- Maingueneau, Dominique, (2000), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan.
- Maingueneau, Dominique, (2003), *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan.
- Martinet, André, (1980), *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.
- Mendo Ze, Gervais, (2008), *Guide méthodologique de la recherche en Lettres*, Yaoundé, Presses Universitaires d'Afrique.
- Molinié, Georges, (1986), *Éléments de la stylistique française*, Paris, PUF.
- Mendo Ze, Gervais, (2009), *Insécurité linguistique et appropriation du français en milieu plurilingue*, Paris, L'Harmattan.
- Ngal, Georges, (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- Nølke, Henning, (1993), *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé.
- Noumssi, Gérard-Marie, (2009), *Le Français en contexte africain : Variation et marquages stylistiques*, Paris, L'Harmattan.
- Paveau, Anne-Marie et Sarfati, Georges-Élia, (2003), *les grandes théories en linguistique : De la grammaire comparée à la pragmatique*, Paris, Armand Colin.
- Rastier, François, (1987), *Sémantique interprétative*, Paris, PUF.
- Ricoeur, Paul, (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- Robrieux, Jean-Jacques, (2021), *Rhétorique et argumentation*, Paris, Armand Colin.
- Sandra Bornaud, Cécile Leguy, (2013), *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, Armand Colin.
- Sarfati, Georges-Élia, (2005), *Éléments d'analyse du discours*, Paris, Armand Colin.
- Saussure, Ferdinand. De (1981), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- Senghor Sédar, Léopold, (1992), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, PUF.
- Stolz, Claire, (2006), *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, rééd.
- Tang, Alice Delphine, (2014), *L'œuvre romanesque de Léonora Miano : fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan.
- Tisset, Carole, (2000), *Analyse linguistique de la narration*, Paris, Sedes.
- Todorov, Tzvetan, (1978), *Les Genres du discours*, Paris, Seuil.
- Vion, Robert, (1992), *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette.

#### 4. Articles et revues

- Authier-Revuz, Jacqueline, (1982), *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive : Éléments pour une approche de l'autre dans le discours*, Paris in DRLAV.
- Authier-Revuz, Jacqueline, (1984), *hétérogénéité(s) Énonciative(s)*, Paris, in Langues.
- Charaudeau, Patrick, (2001), *Langue, discours et identité culturelle*, in Revue de didactologie des langues-cultures.
- Eba'a, Germain Moïse, (2009), *Dynamique langagière et appropriation du français dans les réactions d'internautes camerounais à l'actualité*, in Langues et Communication, n°7, pp167-197.
- Liambou, Nickaise Gislain, (2009), *Fatou Diome : la déconstruction des mythes identitaires*, Loxias, Loxias 26.
- Ngalasso, Mwandji Nwalha, (1984), *Langues, Littératures et écritures africaines*, in Recherches et travaux, n°27, 12-40.
- Nzesse, Ladislas, (2010), *Mode de fonctionnement de l'énonciation et modélisation du réel dans Contours du jour qui vient de Léonora Miano*, in Éthiopiennes, n°85, Littérature, philosophie et art, 2<sup>ème</sup> semestre.
- Noumssi, Gérard-Marie et Wamba, Rodolphine S., (2002), *Créativité esthétique et enrichissement du français dans la prose romanesque d'Ahmadou Kourouma*, in présence Francophone, n°59.
- Nola, Bienvenue, (2004), *Parémies et identité culturelle dans Quand saigne le palmier de Charles Gabriel Mbock. Essai d'analyse ethnostylistique*, in Langues et communication, n°4, vol.1, pp.125-137.
- Onguene Essono, Louis Martin, (2013), *Appropriation et dynamique du français en Afrique francophone. Étude comparative de phénomènes lexicaux dans les journaux du Cameroun, du Gabon et du Burkina Faso*, in Colloque International et pluridisciplinaire, Médias et dynamique du français en Afrique subsaharienne, Université de Bayrouth, Théatersaal (Audi Max).
- Prignitz, Gisèle, (1976), *Le normal et le normatif*, in Bulletin du CEP-IDERIC, pp59-87.
- Tonye, Alphone, (2007), *L'énonciation dans le roman francophone à partir des trois œuvres de Ferdinand Oyono*, in Gervais Mendo Ze. (Éd), *Ecce Homo*, F.L.Oyono, Paris, Karthala, pp175-192.
- Vion, Robert, (2001a), *Modalités, modalités, modalisations et activités langagières. Marges linguistiques*, n°2, 209-231.
- Zang Zang, Paul, (2001), *L'Aventure d'une langue hors de son territoire d'origine : le français langue africaine*, in Écritures VIII, Yaoundé, Éditions CLÉ.

## 5. Dictionnaires

- Dubois, Jean et alii, (2002), *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse-Bordas / VUEF.
- Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- Gardes-Tamine, Joëlle et Hubert, Marie-Claude, (1993), *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Kom, Ambroise, (1983), *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*, Paris, Noaman.
- Lalande, André, (2016), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF.
- Larousse, (1994), *Dictionnaire encyclopédique Larousse*, Paris, 2<sup>e</sup> édition, 2vol. in4°.
- Mazaleyrat, Jean et Molinié, Georges, (1989), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF.
- Molinié, Georges, (1992), *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française, le TLF.
- Morier, Henri, (1961), *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF.

## 6. Mémoires et Thèses

- Delangue Metoukson, Anais, (2017), *Personnage aux prises avec la mémoire dans La Saison de l'ombre de Léonora Miano*. Maitrise en études littéraires, Québec, Canada, consulté en ligne en septembre, inédit.
- Djob-li-kana, Édouard, (2008), *Polyphonie et ses enjeux dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma : cas de En attendant le vote des bêtes sauvages, Monnès, Outrages et défis*, mémoire de maitrise, Université de Yaoundé I, inédit.
- Essambitia, N, (2006), *Les paramètres énonciatifs dans Malinda de Camille Nkoa Atenga*, mémoire de D.E.A, Université de Yaoundé I, inédit.
- Fouapon, Mefire Zénabou, (2014), *Des procédés langagiers à la vision du monde dans deux œuvres d'Henri Lopes : Le pleurer-rire et Ma grand-mère Bantoue et mes ancêtres les gaulois*, Mémoire de maitrise, Université de Yaoundé I, inédit.
- Kengni, Aimé Simplicie, (2011), *Normativité et écriture ludique en francographie africaine : une aperception fondée sur la prose romanesque de Patrice Nganang*. Thèse de Doctorat, Université de Yaoundé I, inédit.
- Lémoine, Geneviève, (2006), *Polyphonie et décentrement dans le roman francophone : Étude comparative de Texaco de Patrick Chamoiseau et Monnè, Outrages et défis d'Ahmadou Kourouma*, Université du Québec à Montréal, inédit, Consulté en ligne en septembre.
- Mbognou, C, (1998), *L'Énonciation dans Le Dernier jour d'un condamné de Victor Hugo*, Mémoire de maitrise, Université de Yaoundé I, inédit.
- Nguéa, Bienvenue Angel, (2003), *Polyphonie discursive dans Le Lion de kessel*, mémoire de maitrise, Université de Yaoundé I, inédit.

# TABLE DES MATIÈRES

|   |     |
|---|-----|
| REMERCIEMENTS.....  | iii |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS.....   | iv  |
| RÉSUMÉ.....   | v   |
| ABSTRACT.....   | vi  |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE.....  | 1   |
| PARTIE I : DU CADRAGE THÉORIQUE AUX PERSPECTIVES D'ANALYSE DE L'ÉTUDE<br>.....            | 12  |
| Introduction Partie I.....  | 13  |
| CHAPITRE 1 : CONCEPTIONS THÉORIQUES DE L'ÉTUDE.....                                       | 14  |
| 1.1. LES THÉORIES STYLISTIQUES.....   | 15  |
| 1.1.1. La stylistique de l'expression.....  | 16  |
| 1-1-2- La stylistique structurale.....  | 18  |
| 1-1-3 La stylistique génétique.....   | 23  |
| 1.1.4. Stylistique de l'énonciation.....  | 24  |
| 1.1.5. L'ethnostylistique.....  | 26  |
| 1.2. LA QUESTION DE L'HÉTÉROGÉNÉITÉ DANS LA LANGUE.....                                   | 28  |
| 1.2.1. Mikhaïl Bakhtine.....  | 28  |
| 1.2.2. Oswald Ducrot.....   | 30  |
| 1.2.3. Jacqueline Authier Revuz.....  | 31  |
| 1.3. L'APPROPRIATION LANGAGIÈRE.....  | 32  |
| 1.3.1. Les genres oraux et les voix traditionnelles.....                                  | 34  |
| 1.3.2. Les textes de la doxa.....   | 34  |
| CHAPITRE 2 : TYPOLOGIE DES MARQUES DE LA POLYPHONIE ET<br>D'APPROPRIATION LANGAGIÈRE..... | 36  |
| 2.1. CRÉATIONS ET INNOVATIONS LEXICALES.....  | 37  |
| 2.1.1. Le plurilinguisme.....   | 38  |
| 2.1.1.1. Les emprunts à la langue locale.....   | 39  |
| 2.1.1.2. Les emprunts à l'anglais.....  | 40  |
| 2.1.2. Les calques linguistiques.....   | 41  |
| 2.1.3. Les registres de langue.....   | 43  |
| 2.1.3.1. Le registre familier.....  | 43  |
| 2.1.3.2. Le registre soutenu.....   | 44  |
| 2.2. LES MARQUAGES MORPHOLOGIQUES.....  | 46  |

|   |           |
|---|-----------|
| 2.2.1. La dérivation.....   | 46        |
| 2.2.2. La composition.....  | 47        |
| 2.2.2.1. La composition avec trait d'union .....  | 48        |
| 2.2.3. La réduction lexicale .....  | 49        |
| 2.2.3.1. La troncation.....   | 50        |
| 2.2.3.1.1. L'apocope .....  | 50        |
| 2.3. LES TYPES DE DISCOURS .....  | 51        |
| 2.3.1. Le discours narrativisé.....   | 51        |
| 2.3.2. Les discours rapportés .....   | 52        |
| 2.3.2.1. Le discours direct .....   | 53        |
| 2.3.2.2. Le discours indirect .....   | 55        |
| 2.3.2.3. Le discours indirect libre .....   | 57        |
| Conclusion Partie I.....  | 60        |
| <b>PARTIE II : LES MÉCANISMES DE LA POLYPHONIE ET D'APPROPRIATION<br/>LANGAGIÈRE EN CONTEXTE D'ÉCRITURE DU TEXTE ROMANESQUE DANS <i>KÉTALA</i><br/>ET <i>LA SAISON DE L'OMBRE</i> .....</b> | <b>61</b> |
| Introduction partie II.....   | 62        |
| <b>CHAPITRE 3 : LES FORMES DE L'ORALITÉ EN TANT QUE LIEUX DE LA<br/>POLYPHONIE ET D'APPROPRIATION LANGAGIÈRE.....</b>   | <b>63</b> |
| 3.1. L'ORALITÉ GENRE .....  | 64        |
| 3.1.1. Les ethno-textes .....   | 65        |
| 3.1.1.1. Le conte .....   | 65        |
| 3.1.1.2. Le mythe.....  | 68        |
| 3.1.1.3. Le chant.....  | 70        |
| 3.1.1.4. Les Parémies .....   | 72        |
| 3.1.1.4.1. Les proverbes.....   | 73        |
| 3.1.1.4.2. Les maximes.....   | 77        |
| 3.1.1.4.3. Les dictons africains .....  | 79        |
| <b>CHAPITRE 4 : LA RHÉTORIQUE DU TEXTE POLYPHONIQUE ET L'APPROPRIATION<br/>LANGAGIÈRE EN CONTEXTE D'ÉCRITURE .....</b>  | <b>83</b> |
| 4.1. LES FIGURES LIÉES AU CONTEXTE SOCIO-TRADITIONNEL AFRICAIN .....  | 84        |
| 4.1.1. Les figures d'analogie .....   | 85        |
| 4.1.1.1. La comparaison .....   | 85        |
| 4.1.1.2. La métaphore.....  | 87        |
| 4.1.1.2.1. La métaphore in praesentia.....  | 87        |
| 4.1.1.2.2. La métaphore in absentia .....   | 89        |
| 4.1.1.2.2.1. La métaphore substantive.....  | 89        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>4.1.2. Les figures d'énonciation et de dialectiques.....</b> | <b>90</b>  |
| <b>4.1.2.1. L'apostrophe rhétorique.....</b>                    | <b>91</b>  |
| <b>4.1.2.2. La personnification.....</b>                        | <b>92</b>  |
| <b>4.1.2.3. La zoomorphisation.....</b>                         | <b>93</b>  |
| <b>4.1.2.4. L'anthropomorphisation .....</b>                    | <b>94</b>  |
| <b>4.1.2.5. La prosopopée.....</b>                              | <b>96</b>  |
| <b>4.1.2.6. L'interrogation rhétorique .....</b>                | <b>98</b>  |
| <b>4.1.3. Les figures d'amplification .....</b>                 | <b>99</b>  |
| <b>4.1.3.1. L'hyperbole.....</b>                                | <b>100</b> |
| <b>4.1.3.2. La gradation.....</b>                               | <b>101</b> |
| <b>Conclusion Partie II .....</b>                               | <b>104</b> |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>                                | <b>105</b> |
| <b>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES .....</b>                        | <b>101</b> |
| <b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>                                 | <b>116</b> |