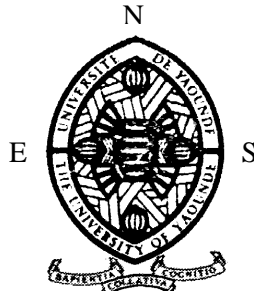


UNIVERSITÉ DE YAOUNDÉ I  
-----  
ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE  
-----  
DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS  
-----



UNIVERSITY OF YAOUNDE I  
-----  
HIGHER TEACHER TRAINING  
COLLEGE  
-----  
DEPARTMENT OF FRENCH  
-----

**LA POÉTIQUE DE LA VARIATION DANS  
*TROP DE SOLEIL TUE L'AMOUR* DE MONGO BETI**

*Mémoire rédigé et présenté en vue de l'obtention du Diplôme de Professeur  
de l'Enseignement secondaire 2<sup>ème</sup> Grade  
(Di.P.E.S. II)*

Par  
**Alvine Chimène NZOKOU**  
*Licenciée ès Lettres Modernes françaises  
Titulaire du Di.P.E.S. I*

Sous la direction de  
**Gérard-Marie NOUMSSI**  
*Maître de Conférences*

*Année académique 2014-2015*

# DÉDICACE

À mes parents

Papa Emmanuel NZOKOU

Et

Maman Marie YEHABON

## REMERCIEMENT

Le cours de notre scolarité à l'ENS a été jalonné de maintes pierres d'achoppement ; et n'eut été les encouragements que nous avons bénéficié de la part des professeurs du département de français de l'ENS, nous aurons sans doute arrêté notre formation au niveau 3. Que tous ceux sur qui nous nous sommes appuyés et qui ont fait montre à notre égard d'un dévouement toujours accru trouvent dans cette page l'expression de notre profonde gratitude. Nous citons notamment :

- le professeur Gérard-Marie NOUMSSI qui, par sa disponibilité et ses conseils, a bien voulu diriger ce travail de recherche.
- tous les professeurs du département de français de l'ENS, qui depuis notre entrée à l'ENS, n'ont cessé de nous procurer des documents et donner des conseils dans le processus de notre formation tout en nous exhortant à aller toujours de l'avant.
- madame AWANA Aurélie, notre encadreur au lycée de Tsinga de Yaoundé II, qui nous a guidée dans le processus d'enseignement /apprentissage.
- Monsieur NZOKOU Briand Marius, SEUKEP Pascal et CHETEU Florentin pour leur participation financière dans la rédaction de ce travail de recherche.
- nos camarades et Co-stagiaires, Yvonne FOBASSO, Brice LIKWAI et Sandra MENGBWA, pour leur assistance intellectuelle, ce dans la mesure où ils ont bien voulu nous prêter leurs ouvrages.

## RÉSUMÉ

Dans une approche linguistique, le présent travail traite de la poétique de la variation dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti. En fait, l'écriture romanesque de Mongo Beti dans *Trop de soleil tue l'amour* montre que son discours est marqué par la variation linguistique, entendu comme élément de la variabilité des langues, mise à profit par les locuteurs dans l'expression d'une identité locale ou sociale, ou pour s'adapter à l'activité en cours. Il s'agit plus précisément pour nous de montrer dans quelle mesure la variation linguistique détermine l'esthétique romanesque de *Trop de soleil tue l'amour*. En effet, *Trop de soleil tue l'amour* est constitué d'un ensemble de faits de variation. Raison pour laquelle Mongo Beti introduit dans la langue française de ce roman des néologismes, la dérivation, la composition, des emprunts, des registres de langue, les propos rapportés et les modalités d'énonciation. Pour y parvenir, nous sommes partis de la théorie de la linguistique variationniste qui est une méthode d'analyse et d'interprétation des textes littéraires. Il en résulte ainsi une négrification systématique des procédés d'expression littéraires aboutissant à une dialectisation de la norme linguistique au niveau lexico-sémantique et stylistique. Néanmoins, afin de valoriser ces pratiques langagières, l'auteur les réintègre dans une technique d'écriture consistant à restituer de façon authentique les usages du français régional camerounais.

**Mots- clés :** Poétique, variation, dérivation, composition, emprunt, néologisme, esthétique, dialectisation, propos rapportés, modalité d'énonciation.

## ABSTRACT

From a linguistic point of view, this work traces the poetic variation in *Trop de soleil tue l'amour* by Mongo Beti. As a matter of fact, his romantic writing in *Trop de soleil tue l'amour* shows that this work is marked by a linguistic variation, seen as an element of language variabilities, valued by speakers in an (a means to) expression of the local or social identity, or as a means to adapt to the on-going activity. Our centre objective here will be to show in what way the linguistic variation determiner romantic beauty in *Trop de soleil tue l'amour*. Indeed, *Trop de soleil tue l'amour* is made up of a body of variations. That is why Mongo Beti in this novel in the French language introduces coinage, derivation, composition, loanwords, style registers, proposals, and enunciation modalities. To get through, we make of the theory of variationist linguistics, which is a analytical method involved in analyzing and interpreting of literary texts. This means that at a certain period, negro (African) literative war written in such a way that it became a normal way of expression in language and style. Nevertheless, as a means to cherish these language practioners, the author reintegrater them using a writing method consisting in restoring in a special manner the usage of the Cameroonian regional French language.

**Key words:** Poetic, variation, derivation, composition, loanword, coinage, beauty, dialectical expressive, proposals, enunciation modality.

## LISTE DES ABRÉVIATIONS

*STA* : *Trop de soleil tue l'amour.*

Zam : Zamakwé.

PTC : Poids total en charge.



## **INTRODUCTION GENERALE**

*Trop de soleil tue l'amour* est un roman dont l'originalité est son ancrage socioculturel. C'est pourquoi nous y tentons un sujet : La poétique de la variation dans *Trop de soleil tue l'amour* du romancier camerounais Mongo Beti. Mongo Beti est l'un des romanciers qui a marqué par son style satirique la littérature africaine en générale et camerounaise en particulier. David Mbouopda affirme :

*Mongo Beti est un écrivain qui dans ses romans et essais se présente comme le dénonciateur de la situation de l'Afrique coloniale, post coloniale et néocoloniale. Défenseur de la culture africaine en péril et auteur de nombreux ouvrages*<sup>1</sup>.

Mongo Beti s'est singularisé en tant que romancier authentique passionné de la situation africaine. Sur le plan littéraire, il a publié plusieurs ouvrages remarquables au rang desquels *Trop de soleil tue l'amour*. *STA* est une œuvre qui a fait l'objet de plusieurs études critiques, notamment sur le plan thématique quand bien même il s'est agit de cerner la spécificité du roman, ce fut dans l'optique littéraire et sociologique. Néanmoins nous avons constaté que Mongo Beti a recours à l'art de la variation et de la narration linguistique dans cette œuvre. C'est vrai que selon l'auteur de *Ville Cruelle*, *Le titre d'un livre est la chose la moins originale, aussi bien pour un roman que pour un essai*<sup>2</sup>.

Dans son ouvrage *Trop de soleil tue l'amour*<sup>3</sup>, Mongo Beti nous raconte l'histoire de Zam, journaliste politique dans une capitale africaine, passionnée de Jazz, à qui l'on a dérobé une quantité impressionnante de CD, étrange et malheureux événement pour lui, et qui ne sera là que le début d'une vie tourmentée d'étrange et curieuses situations auxquelles Zam devra faire face. En effet, étant une cible gouvernementale à cause de son article sur l'exploitation forestière, Zamakwé va devenir l'objet de manipulation d'individus mal intentionnés qui iront jusqu'à mettre dans son appartement un cadavre afin de le culpabiliser. Il sera aidé par son ami Eddie, sa compagne Bébète, son patron PTC et d'autres personnages avec qui ils feront face à un ennemi commun.

Dans un style railleur, Mongo Beti y dénonce les méfaits de la colonisation installée en Afrique : la dictature, l'injustice sociale, l'insécurité et la condition de la femme africaine. Cependant, s'il sait être ironique, l'auteur de *STA* sait aussi rester chaleureux. Aussi, a-t-il singulièrement rendu cette thématique par un style vivant et adapté au rythme africain.

---

<sup>1</sup> David Mbouopda, « L'impéritie des intellectuels organiques dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti », *in analyses, langages, textes et société*, n° 11, 2004, p.85.

<sup>2</sup> Ambroise Kom, "Mongo Beti parle, *Bayreuth African Studies series*", Bayreuth University, n°54, 2002, p. 68.

<sup>3</sup> Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.



La question de variation linguistique entendu comme élément de la variabilité des langues, mise à profit par les locuteurs dans l'expression d'une identité locale ou sociale, ou pour s'adapter à l'activité en cours, est une question centrale dans les situations de communication car elle est un fait. C'est un concept majeur de la sociolinguistique en opposition avec la vision structurale des langues qui estime qu'il n'y a qu'une manière de dire ce que l'on veut dire. Les sociolinguistes s'intéressent essentiellement à l'usage et aux usagers. Ils proposent différents classements pour présenter la variation. Dans le cadre de notre travail de mémoire, nous adoptons ici la variation de Françoise Gadet et plus précisément la variation diphasique ou stylistique.

Dans *La variation sociale en français*, Gadet explique que : *La variation est inhérente à toutes langues : quelle que soit la langue donnée, les locuteurs l'utilisent sous des formes diversifiées.*<sup>4</sup>

La variation diphasique ou stylistique est définie par Gadet comme : *La capacité des locuteurs à moduler leur façon de parler en fonction de différents interlocuteurs et activités.*<sup>5</sup>

Le locuteur, en dehors de toute considération sociale, dispose d'une compétence rhétorique diversifiée. Un répertoire qui lui permet d'utiliser telle ou telle variation, selon son interlocuteur, le contexte et l'objet de l'échange : on ne s'exprime pas de la même manière (que ce soit à l'écrit ou à l'oral) selon que l'on s'adresse à un familier, à un ami, ou encore à un professeur. La diaphasie prend donc en compte non pas ce qu'est le locuteur mais ce qu'il fait.

William Labov considère qu'une langue sans variation intrinsèque serait dysfonctionnelle<sup>6</sup>. Et Jean Louis Calvet de renchérir tout en expliquant que toute langue entraîne obligatoirement des diversifications de la part de ses locuteurs<sup>7</sup>. Notons que toutes ces variations sont forcément la conséquence de la mise en place d'une norme, car s'il y a variation, c'est forcément par rapport à une norme. C'est le cas de notre corpus *STA*. Raison pour laquelle notre travail trouve son ancrage en linguistique et s'intitule :

« La poétique de la variation dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti. »

---

<sup>4</sup> Françoise Gadet, *La variation sociale en français*, nouvelle édition revue et argumentée, Paris, Ophrys, 2007, p. 13.

<sup>5</sup> Ibid, p. 172.

<sup>6</sup> William Labov, *Sociolinguistic Patterns*. Traduction française : *Sociolinguistique*, 1977.

<sup>7</sup> Jean Louis Calvet, *La sociolinguistique*, Que sais-je ?, n°273, Paris : PUF, 1993.

Nous ne pourrions prétendre être les premiers à avoir choisi ce champ d'investigation. Car bon nombre de chercheurs ont réalisés leurs travaux dans ce domaine. Nous évoquerons quelques uns qui ont retenu notre attention.

Le mémoire de Goueth-Bi-Oum Christian porte sur *Les figures de construction dans Du côté de chez Swann de Marcel Proust*<sup>8</sup>. Il est question de montrer que les figures de construction contribuent à la recherche du passé, à la quête du temps perdu. Le projet de Marcel Proust est de ressusciter le passé par le style, d'aborder le temps. Il s'agit plus précisément de démontrer que les figures de construction permettent à Marcel Proust de faire vivre le passé. Car une figure de construction est une figure de style par laquelle on donne à un mot un sens qui n'est pas le sien que par analogie ou par contiguïté spatiale ou temporelle.

Dans *Étude de la créativité linguistique et stylistique dans Le soleil des indépendances D'Ahmadou Kourouma*.<sup>9</sup> Marie Madeleine Nkoa Nga pose le problème de la négrofication de la langue française, à partir des innovations lexico sémantique et stylistique dans la prose romanesque D'Ahmadou Kourouma. Il s'agit plus précisément d'une description interprétative des items linguistiques répertoriés.

Blaise Tatoug Ngueleweu propose pour sa part une étude fondée sur *Les procédés de style dans la princesse de Clèves de Madame Lafayette*.<sup>10</sup> Essai de cerner les différents mécanismes langagiers mis en jeu par Madame Lafayette pour mettre en valeur son écriture. Il analyse cette œuvre pour y détecter linguistiquement les conditions verbales du caractère littéraire ; c'est-à-dire de la littérarité et de contribuer également à une meilleure lisibilité de l'œuvre.

Avec son mémoire *La stylistique dans Vies de Femmes de Delphine Zanga Tsogo*<sup>11</sup>, Nestor Fotso dans son étude, s'enracine dans l'enseignement de la langue dans la pédagogie du français. Pour lui, Vies de Femmes serait adéquate pour un enseignement optimum de la langue au 2<sup>nd</sup> cycle. Car la faiblesse des résultats enregistrés dans ce domaine serait due au manque de stimulation des apprenants et les enseignants eux-mêmes auraient besoin d'un canevas guide pour leur enseignement.

---

<sup>8</sup> Christian Goueth-Bi- Oum, *Les figures de construction dans Du côté de chez Swann de Marcel Proust*, mémoire de DIPES II, ENS de Yaoundé, 2003. Inédit.

<sup>9</sup> Marie Madeleine Nkoa Nga, *Étude de la créativité linguistique et stylistique dans Le Soleil des indépendances D'Ahmadou Kourouma*, mémoire de DIPES II, ENS de Yaoundé, 2003. Inédit.

<sup>10</sup> Blaise Tatoug Ngueleweu, *Les Procédés de style dans La Princesse De Cleves de Madame Lafayette*. Mémoire de DIPES II, ENS de Yaoundé, 2000. Inédit.

<sup>11</sup> Nestor Fotso, *La stylistique dans Vies de Femmes de Delphine Zanga Tsogo*, mémoire de DIPES II, ENS de Yaoundé, 2001. Inédit.

Pour Justine Toumjouen avec son mémoire intitulé *Procédés énonciatifs et pragmatiques dans Vie de Marianne de Marivaux*<sup>12</sup>, elle entend contribuer aux travaux d'analyse du discours. En effet, compte tenu de l'incidence de la pensée sur le langage des personnages de l'œuvre, *Vie de Marianne* présente des procédés qui peuvent donner lieu à une analyse interprétative. Il s'agit pour elle de voir comment s'élabore la dynamique verbale ainsi que la négociation du sens entre les interlocuteurs.

Dans son article intitulé « *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti : une esthétique de la déliquescence »<sup>13</sup>, J.J Rousseau Tandia essaye d'éclairer cet état des lieux qui ressorti à la syntaxe fondamentale de l'œuvre à partir des séries de faits langagiers recensés au niveau de la syntaxe textuelle. Tandia commence par une étude de la construction de l'espace avant de voir comment les référents humains qui le peuplent sont caractérisés. Ensuite, il montre le chaos qui semble symptomatique de ce macro espace est lui aussi figuré ou si l'on veut pris en charge par un programme structural.

Au regard de tous ces travaux évoqués sur la stylistique, nous nous demandons s'il y'a encore d'autres éléments à explorer. Mais, la stylistique, inépuisable qu'elle soit, offre d'autres pistes inexplorées qui peuvent constituer l'objet d'autres travaux de recherche.

Nous avons constaté, dans le cadre de l'analyse d'une œuvre intégrale que, la poétique de la variation est souvent négligée. L'intérêt du lecteur étant centré exclusivement sur la suite diégétique et sur la focalisation. Notre but ici est de donner le bien fondé et l'importance de la variation linguistique dans un récit.

*STA* apparaît donc comme le lieu d'actualisation des procédés d'écriture novateur tant du point de vue linguistique, stylistique que énonciatif dans la mesure où les registres de langue ont pour finalité la production des signifiés nouveaux par génération de signifiants inattendus.

Entre autres, le sujet pose le problème de la variation de la langue française à partir des innovations lexico sémantiques, énonciatifs et stylistiques dans *STA*. Il en découle la problématique suivante :

Dans quelle mesure la variation linguistique détermine-t-elle l'esthétique romanesque dans *Trop de soleil tue l'amour* ?

Il s'agirait pour nous de montrer que l'esthétique de *STA* serait constituée d'un ensemble de faits de variation.

---

<sup>12</sup> Justine Toumjouen, *Les procédés énonciatifs et pragmatiques dans « La vie de Marianne »* de Marivaux, mémoire de DIPES II, ENS de Yaoundé 2002. Inédit.

<sup>13</sup> J.J Rousseau Tandia, « *Trop de soleil tue l'amour* : une esthétique de la déliquescence », in analyses, langages, textes et société ; n°10, université de Toulouse le Mirail, 2004, pp.193-202.

En effet, Mongo Beti introduit dans la langue française de *STA* des néologismes ; des emprunts, les registres de langue, les propos rapportés, les modalités d'énonciation, et les procédés stylistiques. L'ensemble de ces procédés d'écriture produit une esthétique originale.

Vu le libellé de notre sujet de recherche et la perspective stylistique suivant laquelle nous travaillons à savoir la poétique de la variation, notre cadre théorique s'inscrit dans la linguistique variationniste sans toute fois nier les autres démarches.

Du point de vue théorique, nous savons que la linguistique variationniste est une méthode instituée par William Labov<sup>14</sup>. Labov définit la linguistique comme une science expérimentale qui doit nécessairement s'armer d'un protocole d'observation précis afin de confirmer ou d'infirmer les constructions conceptuelles qu'elle propose. Ainsi les données valent non pour leur seule valeur illustrative ou descriptive, mais parce qu'elles permettent d'éprouver dans le réel de la langue les analyses que l'on en propose. Il s'en suit que, comme dans les sciences expérimentales les données doivent être recueillies dans les conditions précises prenant en compte tous les paramètres susceptibles de les faire varier : contexte, sujet, niveau stylistique, niveau sociale, relation d'interlocution. La linguistique variationniste, parce qu'elle prend la notion de variation et donc aussi nécessairement une linguistique de l'invariant. Les résultats par cette variation sont alors susceptibles d'interprétation et d'analyse secondaire dans tous les secteurs de la linguistique. La sociolinguistique elle-même n'est qu'une exploitation secondaire des résultats du variationnisme puisque dans cette approche, la différenciation sociale et stylistique n'intervient qu'au titre de l'actualisation des potentialités de variation.

De plus, nous inscrivons dans l'approche de Ngalasso à analyser la variation linguistique et stylistique chez les écrivains négro africains de langue française en termes de diglossie littéraire. D'après cet auteur : « La diglossie littéraire est la pratique fonctionnelle significative de l'écriture en deux ou plusieurs langues. Elle révèle l'expression de la liberté de l'écrivain tout en illustrant la relation dialectique qui existe entre la langue, le style et l'écriture. »<sup>15</sup>

C'est ce que nous tentons de cerner au fil de nos analyses. Ainsi une véritable analyse linguistique ne devrait donc pas faire l'impasse sur cette démarche variationniste.

---

<sup>14</sup> *op.cit*

<sup>15</sup> Ngalasso, « Langue, littératures et écritures africaines », in *Recherche et travaux*, UER de lettres, Université de Grenoble, n°24, 1984, p.22-28.

Notre approche consiste à articuler la variation des faits linguistique sur leurs effets sémantiques en fonction des contextes d'actualisation discursifs.

Pour ce qui est de la disposition d'ensemble de notre travail, elle suit une division en deux parties, comportant respectivement les chapitres suivants :

Dans la première partie intitulé les faits d'appropriation, constituée respectivement de deux chapitres, nous parlerons dans le premier chapitre de la créativité morphosémantique, qui traite de la dérivation de la composition, des collocations des emprunts et des aspects sociolinguistiques des emprunts.

Le second chapitre intitulé les registres de langue, se propose d'examiner les niveaux de langue, les variations de registre de langue et les registres et variation linguistique.

La deuxième partie sera consacrée aux niveaux énonciatifs, avec pour chapitre trois la situation énonciative et la significativité.

Enfin pour chapitre quatre les propos rapportés et les modalités d'énonciation, constitués des propos rapportés, de la mise en discours particulière des influences socioculturels et du changement du plan de l'énonciation.

**PREMIERE PARTIE :**  
**LES FAITS D'APPROPRIATION**

Dans cette première partie intitulée Les faits d'appropriation, on propose de montrer que la variation linguistique participe de l'esthétique du texte dans une perspective linguistique.

Le premier chapitre intitulé « *créativité morphosémantique* » traite de la dérivation, la composition, les collocations, les emprunts et les aspects sociolinguistiques des emprunts. Il s'agit pour nous de présenter la formation de nouveaux lexèmes à partir des racines des mots existants déjà en français, les quels s'associent plus tard en groupe de mots. Puis nous examinerons la typologie des emprunts, les emprunts simples, les emprunts à l'anglais, le sémantisme des emprunts. Et au niveau des aspects sociolinguistiques des emprunts, nous allons étudier la représentation, l'emprunt comme phénomène de diglossie, les calques et les proverbes

Le deuxième chapitre intitulé « *les Registres de langues* », traite des niveaux de langues, les variations de registre de langue et les formes de variation. Dans les niveaux de langue, nous aborderons la langue familière, la langue standard, la langue soutenue et l'argot. Ensuite dans les variations de registre de langue, nous parlerons du registre de la citoyenneté, du registre du journalisme, du registre de la musique et du registre de la sociologie. Et les formes de variation seront consacrées à la variation diaphasique, la variation diatopique et la variation diastratique.



**CHAPITRE I :**  
**LA CRÉATIVITÉ MORPHO-SÉMANTIQUE**



La créativité morphosémantique est un processus de formation de termes nouveaux à partir d'items lexicaux existant déjà dans une langue. Se pose alors la question de savoir comment la créativité lexico-sémantique participe de l'enrichissement du lexique ; d'où une problématique d'appropriation.

De plus, elle repose sur une exploitation des potentialités morphologiques de la langue notamment par formation d'items complexes à partir des lexèmes plus simples.

Pour ce qui est de l'écriture romanesque de Mongo Beti dans *Trop de soleil tue l'amour*, l'on relève des mots construits à partir du jeu de la dérivation, de la composition, de la collocation mais aussi des emprunts et de l'aspect socio linguistique des emprunts.

L'étude de ces termes consistera à identifier et à analyser ces unités lexicales tout en prenant en compte leur mode de formation et leur valeur expressive dans la variation linguistique.

## 1.1- LA DERIVATION

La dérivation est un procédé qui consiste à construire des unités lexicales à partir de radicaux préexistants dans la langue ; elle se fait par addition, par suppression ou même par remplacement d'affixes. Quand ces éléments sont placés avant le radical, on parle de préfixe ; ils sont des suffixes s'ils sont placés après la racine lexicale.

Ces affixes n'ont pas d'existence autonome en tant qu'éléments lexicaux. Les préfixes, différents des suffixes, ne sont pas susceptibles de modifier la classe grammaticale du mot. La dérivation consistera donc en : *L'agglutination d'éléments lexicaux, dont au moins un n'est pas susceptible d'emploi, indépendant, en une forme unique.*<sup>16</sup>

Les types de dérivation rencontrés dans *Trop de soleil tue l'amour* sont : la dérivation préfixale, la dérivation suffixale, la dérivation parasynthétique et l'hypostase.

### 1.1.1- La dérivation préfixale

Le préfixe est un morphème qui, joint à un mot radical qu'il précède parfois, sert à former une unité lexicale nouvelle. C'est un morphème qui n'entraîne pas un changement de catégorie grammaticale, cependant, précise le sens de la base.

L'unité lexicale ainsi obtenue est de même nature que le mot racine. Cette opération de créativité se retrouve chez Mongo Beti et lui permet de : *Se trouver à l'aise dans le français*

---

<sup>16</sup> Dubois et al, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris, Larousse, 1994, p163.

*conique*.<sup>17</sup> Elle concerne les verbes, les noms et les adjectifs. C'est le cas des exemples suivants :

« Franchement, entre nous, les tapineuses, ça ne m'a jamais paru très **ragoutant**. »  
(STA : 72)

« ...c'est ce qui semble le plus **cocasse** dans cette affaire qui n'est pas vraiment vrai.. » (STA : 349).

« Je dis : qu'est-ce que nous sommes, toi et moi ? **Doublepatte** et patachon ? »  
(STA : 191).

Dans la première occurrence, le terme **ragoutant** est formé de deux morphèmes : le préfixe **ra**, à valeur négative ou péjorative, et le verbe **gouter**, employé ici au participe présent, véhiculant l'idée du dégoût, du rejet. Ces deux éléments sont rapprochés par un processus de dérivation préfixale, et produisent un discours dévalorisant. Ce caractère indissociable de ces signifiants, entraîne la perte d'autonomie de la part des lexèmes constituants, de même l'utilisateur perd la conscience que c'est un terme péjoratif.

Mongo Beti emploie ce terme aux fins d'apporter des connotations péjoratives au comportement des femmes de rue que ZAM, personnage principale de l'œuvre qualifie de ragoutant lors d'une conversation avec l'avocat EDDIE. Le même, dans le deuxième exemple, l'adjectif **cocasse** va presque dans le même sens que le terme ragoutant.

Le préfixe **co** qui traduit ici la plaisanterie se combine au substantif **casse**, qui expriment un sentiment de moquerie. On obtient l'adjectif **cocasse** dont la valeur sémantique est dépourvue « de bien séance ».

Dans le troisième exemple, l'auteur utilise l'adjectif et nom **doublepatte**. Il choisit alors de joindre le préfixe **double** qui est un adjectif et qui veut dire « deux fois », à la base nominale **patte**. Mongo Beti procède par ce rapprochement qui est proche de celui des noms composés, pour montrer le caractère méprisant et colonisateur de GEORGES envers NORBERT l'agent de police qui ne comprend pas très bien les propos de Georges. Nous pouvons conclure que tous ces expressions participent à la recherche de l'expressivité liée à la liberté de Mongo Beti vis-à-vis de la langue. C'est le même dessein qui justifie la présence de la suffixation dans l'œuvre.

### 1.1.2- La dérivation suffixale

La dérivation suffixale s'opère à travers l'adjonction d'un suffixe à un radical. Autrement dit, le suffixe est un affixe qui suit le radical auquel il est étroitement lié, tout en

---

<sup>17</sup> Dumont P et Maurer B, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Vanves, Edicef, 1995, p123.

lui apportant une signification supplémentaire. Il peut s'agir d'un apport grammatical ou sémantique. La suffixation sera donc un phénomène formel consistant à : « Ajouter un suffixe à la droite d'un radical afin de former un mot dérivé. »<sup>18</sup>

La dérivation est l'un des premiers critères faisant de la langue française, une langue affective et expressive dans *Trop de soleil tue l'amour*. La suffixation permet d'obtenir des occurrences variées : substantivales, verbales, adjectivales etc. de fois, l'on assiste même à des changements de catégorie grammaticale. Il en va ainsi des exemples avec les suffixes *er*, *erie*, *eux*, *ment*, *asse*, *aillon*.

« Est-ce que je ne **t'avais pas rancardé** d'avance comment ça allait se passer ? » (STA : 241).

« ...cette préoccupation, par **veulerie**, à moins que le courage du raisonnement méthodique ne lui eut été ôté par ce que les poètes ont appelés la plus vieille maladie du monde ». (STA : 20)

« T'as vraiment pas pigé, **journaleux** de mes fesses ? » (STA : 60).

« C'est quand même PTC qui, probablement sans le vouloir, mit le comble aux passions en déclarant **benoïtement** : » (STA : 111).

« Oui, et pourquoi me colles-tu aujourd'hui, espèce de sale **pouffiasse** ? » (STA : 30).

« Je suppose, fit l'avocat, que tu veux parler de cet enculé de **flicaillon** de merde,... » (STA : 60).

Le suffixe dérivationnel **er** ici indique l'action de réaliser un procès contenu dans la racine du mot auquel il se greffe. C'est le cas du dérivé verbal **avoir rancarder** dont le sens est *avoir dit*. Ce dénominal est le passage du nom au verbe et est obtenu à partir du radical *rancard* et du suffixe *er*.

L'on a également le dérivé nominal **veulerie**. Pour mettre en lumière le procédé de suffixation, l'auteur de *TSA* part de la racine du verbe **vouloir** *veut*, à laquelle il ajoute le suffixe dérivationnel **erie** qui signifie la quantité ou le résultat d'une action. Pour créer *veulerie*, dont le sens est *vouloir faire exagérément quelque chose*. Le même schéma suffixal aide à la formation des autres dérivés nominaux.

Le suffixe *eux* qui traduit une qualité ou l'abondance, sert généralement à former les adjectifs. Cependant, il peut aussi servir à la formation de substantifs, en s'associant à une racine. C'est le cas du nom **journaleux** dont le sens est *un petit journaliste*.

---

<sup>18</sup> Maurice Grevisse et al, *Le bon usage*, Paris, Duculot, 1988, p 162.

C'est ainsi que l'auteur révèle le souhait de PTC qui emploie le terme **benoitement** pour invoquer saint Benoit pour qu'il nous aide dans la chasse aux tyrans, c'est-à-dire les dictateurs politiques.

Ainsi pour obtenir le vocable benoitement, il y a adjonction du phonème **ment** à la racine du nom **Benoit**. Cette suffixation traduit un souhait, une demande à Dieu et à saint Benoit.

Notons que le même schéma suffixal aide à la formation des dérivés nominaux **pouffiasses** et **flicaillon**.

Les suffixes dérivationnels *as* et *aillon* sont les plus productifs dans *Trop de soleil tue l'amour*. Ce sont des termes péjoratifs que l'auteur emploie pour qualifier : le premier terme une femme vulgaire et le second terme un policier moins gradé. Il arrive par ailleurs que les mutations lexématiques touchent à la fois le préfixe et le suffixe. Les termes résultants sont alors dits parasynthétiques.

### 1.1.3- La dérivation parasynthétique

La dérivation parasynthétique est en linguistique une procédure de dérivation lexicale par affixation simultanée. Un parasynthétique est un mot dérivé reposant à la fois sur la préfixation et la suffixation, en plus de la base. Ces trois éléments sont solidaires, et créent un morphème complexe véhiculant un sens nouveau que ne peut traduire un seul affixe. Ici les radicaux peuvent être des nominaux ou des adjectifs. Dans notre corpus, nous avons recensé des adjectifs et des verbes et se présentant comme suit :

« C'est **dégueulasse** ce whisky, déclara-t-il ainsi qu'à l'accoutumée, il me rend malade. » (STA : 28).

« Que tu **déconnes**, comme d'habitude. ». (STA : 66).

« Il faut savoir : soit je **décampe**, puisque tu es entrain de m'en persuader,... ». (STA : 66)

L'adjectif **dégueulasse** est un cas de formation parasynthétique pourvu à la fois d'un préfixe et d'un suffixe soudé à sa racine. Notons que ce mot est formé d'un préfixe **dé** qui exprime le plus souvent la négation, du substantif **gueule** qui est la bouche des animaux carnivores et le suffixe **asse**. Ce terme a une connotation péjorative parce qu'il traduit quelque chose de dégoûtant.

Quant aux termes **déconner** et **décamper**, ils sont obtenus par association aux radicaux, du préfixe **dé** qui traduit la séparation, la négation ou la privation, et le suffixe **er**, affixe verbal qui indique l'action.

Intégrés dans le récit, le verbe **déconner** traduit une attitude désinvolte, une connerie. Tant dis que le verbe **décamper** traduit la fuite, le détachement. Ces termes sont employés par Mongo Beti pour montrer le caractère désinvolte des personnages et qui traduit une société en pleine crise sociale.

En somme, ces parasyntétiques concourent à l'émergence du style camerounais. On peut comprendre que l'auteur a le souci de traduire les réalités africaines à travers ces termes lexicaux. Par les connotations expressives qu'ils produisent, elles sont révélatrices du contexte socioculturel de l'œuvre, ce que traduisent aussi les mots composés.

## 1.2- LA COMPOSITION

La composition consiste à construire des termes par association de deux ou plusieurs mots. Elle désigne donc : *La formation d'une unité sémantique à partir d'éléments lexicaux susceptibles de jouir d'une autonomie dans la langue.*<sup>19</sup>

Le composé ainsi obtenu, sur le plan fonctionnel et formel, constitue une unité morphologique qu'on ne peut scinder, sans en altérer le sens. Les particularismes obtenus peuvent se classer d'après les catégories grammaticales de la base ou le degré de complexité des mots composés. Nous nous proposons d'aborder les composés simples et les composés complexes.

### 1.2.1- Les composés simples

Le composé simple est un type de composé populaire dont les bases appartiennent au français. Ils sont constitués au moyen de deux racines autonomes n'ayant aucun lien morphologique manifeste. Chez Mongo Beti, la composition simple aboutit à des substantifs, des verbes et des adjectifs. C'est le cas respectivement des exemples suivants :

« Est-ce que l'on imagine un pays, constamment en proie aux **convulsions sociales**, ethniques et politiques... » (STA : 21).

« ...rien pour les maisons individuelles où les **déjections humaines** s'accumulèrent et mijotèrent trente jours... ». (STA : 21).

« Tu veux du **donnant donnant**- que je te rancarde sur ce qui se passe ici. ». (STA : 22).

« ...que pouvait-il y avoir dans ce pays maudit qui put consoler une **âme rêveuse** ? ». (STA : 37).

---

<sup>19</sup> *op.cit*, p106

« Ici les étendues s'apparentent plutôt aux bidonvilles, les rues sont des **sentés sinueuses** serpentant entre les cahutes déjetées... ». (STA : 74).

Avec les deux premières occurrences les composés **convulsions sociales** et **déjections humaines** sont formés sur une base nominale (N +N= nom) soit convulsions+sociales et déjections+humaines, dont l'ordre est déterminé+déterminé.

Dans ces exemples, les premiers termes **convulsions sociales**, renvoient sous développement, aux tribalismes et à la mauvaise gérance politique qu'éprouvent les populations du tiers monde. Et les deuxièmes termes **déjections humaines**, renvoient à la mal nutrition des populations du tiers monde.

Dans le troisième cas, l'expression **donnant donnant** est formée de deux verbes employé au participe présent sur une base verbale (V+V=verbe) soit donnant+donnant dont l'ordre est déterminé+ déterminé. Cette expression fonctionne comme un verbe et est tout simplement une répétition et fait allusion à l'échange.

Dans les deux derniers exemples, les expressions **âme rêveuse** et **sentés sinueuses** ont pour base (nom + adjectif) c'est-à-dire : âme + rêveuse et sentés + sinueuses. Ce qui produit un nom dont l'ordre est déterminé+ déterminant. Ces emplois sont comme des comparaisons qui établissent une analogie entre les pays sous développés et les pays développés. Cette image concourt à la caractérisation du mauvais climat politique qui règne dans les pays africains. Mongo Beti puise une fois de plus des comparants dans la réalité quotidienne du camerounais, et cela révèle chez cet auteur, de montrer les réalités africaines.

Notons que ces lexèmes sont caractéristiques de l'écriture de Mongo Beti qui s'enrichit par ailleurs, d'autres formes de composés, cette fois complexes.

### 1.2.2- Les composés avec trait d'union

D'après M. Grevisse, le trait d'union est un : *Signe d'unité. Sa fonction principale est de constituer une suite de mots en unité.*<sup>20</sup>

Notamment les unités lexicales. La catégorie des composés avec trait d'union regroupe des mots formés de deux éléments à forme pleine, ayant pour lien morphologique le trait d'union. Les constituants de ces mots appartiennent également au lexique de la langue française. Mongo Beti en fait aussi usage dans *Trop de soleil tue l'amour*. C'est le cas des exemples suivants :

---

<sup>20</sup> *op.cit*, p142

« Je savais bien qu'il ne te restait plus **grand –chose**, mais là... ». (STA : 30).

« Ce jour-là, à la stupéfaction de tous, la vieille négresse refuse de laisser sa place au **jeune blanc-bec**. » (STA : 108).

« Mais j'en ai mare, j'ai mon **amour-propre**, après tout. ». (STA : 211).

« De toute façon, bande de pedzouilles et autres **culs-terreux**, les exilés sont de retours. ». (STA : 43).

« ..., et, toi, instruit de surcroît, qu'est ce que tu as à faire avec ces **crève-la-faim** ? ». (STA : 169).

Les occurrences **grand-chose**, **jeune blanc-bec**, **amour-propre** et **culs-terreux** sont obtenus à partir de l'association de deux bases : adjectivales et nominales au moyen d'une ligature, le trait d'union. Ces deux composés reposent sur le schéma lexical **adjectif+trait d'union+nom** et **nom+trait d'union+adjectif**.

Le cas **grand-chose** obéit ainsi à la forme *grand+trait d'union+chose* et l'ordre déterminé + déterminant. Dans ce passage, ce terme est employé par Bébète qui manifeste son mécontentement vis à vis de Zam.

Quant à l'exemple **jeune blanc-bec**, il est formé de deux adjectifs séparé d'un trait d'union et d'un nom on a donc *adjectif+adjectif+trait d'union +nom*.

Dans le cas **amour-propre**, nous avons *nom+adjectif* d'où *amour+trait d'union+adjectif*. Cette expression est employée par Zam qui s'adresse à Bébète.

Le dernier cas qui se présente comme le précédent, **culs-terreux**, est une expression utilisée par l'auteur pour qualifier les hommes laxistes de l'Afrique qui ne veulent pas prendre leur destin en main.

Dans tous ces termes nous voyons bien que l'adjectif qualificatif remplit la fonction d'épithète.

Le dernier exemple **crève-la-faim** est composé du *nom+article+nom* d'où *nom+trait d'union+article+trait d'union +nom*. C'est un nom composé par l'auteur pour désigner les journalistes de la presse privée.

D'une manière générale, l'ensemble de ces composés avec trait d'union renferme des traits relatifs à l'environnement socio-politique de l'œuvre et partant de l'Afrique. Dès lors, il ya lieu d'examiner une autre variante de la composition complexe à savoir les composés à ligatures prépositionnelles.

### 1.2.3- Les composés prépositionnels

La préposition est un élément de liaison et de détermination invariable, qui introduit un complément en marquant le rapport qui unit ce complément au mot complété. Dans une structure nominale composée, la préposition sera le moyen de jonction. Les unités recensées chez Mongo Beti sont celles constituées avec la préposition **de**. Toutes donnent lieu à des noms de type **nom+préposition de+nom**. Il en va ainsi des termes *front de baisers*, *enfoiré de bougnol*, *volée de ouistitis*, *écumeur de bouibouis*.

« Quelle bonne surprise quand même, pour une fois, dit-il en se jetant à son cou pour couvrir son **front de baisers**. ». (STA : 26).

« Il adressait à chaque automobiliste ennemi une apostrophe plaisante, dans le genre « espèce de pédé ... », « **enfoiré de bougnol** », « batard de macaque et de ouistiti ». ». (STA : 62).

« Autant s'intéresser à une partie de base-ball jouée par une **volée de ouistitis**. ». (STA : 234).

« **Ecumeur de bouibouis**, fit-il à l'inconnu, rejoins-nous ici. ». (STA : 236).

L'auteur de *STA* obtient la première occurrence par l'association de *front +la préposition de + baisers* dont les éléments entretiennent un rapport d'appartenance ; certainement grâce à la préposition « de ». Cette dernière indique l'appartenance, la quantité ou la détermination. Ici, **front de baisers** est un composé hyperbolique. Car cette image veut dire que l'intensité du sentiment est tellement considérable qu'il faut donner autant de baisers sur son front.

Dans l'expression **enfoiré de bougnol**, nous voyons qu'il s'agit bien d'un terme péjoratif employé par l'auteur pour montrer l'attitude des personnages. Cette expression est le produit du nom *enfoiré*+ la préposition *de* + *bougnol*. Dans l'économie <sup>21</sup>générale du roman, elle rentre dans ce que Mwata Ngalasso appelle : *La catégorie des termes correspondant à de propos péjoratifs, faisant allusion à des défauts réels ou supposés de l'offensé*<sup>20</sup>.

Quant au substantif **volée de ouistitis**, il obéit à la morphologie des composés prépositionnels, c'est-à-dire *volée+préposition de +ouistitis*, et suit l'ordre déterminant+ de +déterminé.

Ce composé tient ce rapport déterminatif de la préposition *de* qui assure la valeur déterminative dans cet exemple. Par ailleurs, l'emploi métaphorique du mot *volée* rend

---

<sup>21</sup> Ngalasso Mwata, « De les *Soleils des Indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages* : quelle évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma » in *Littérature francophones*, Paris, L'Harmattan, 2001, p 30.



particulièrement expressive cette occurrence. Notons que le même effet stylistique transparaît dans l'image du quatrième exemple.

Le composé **Ecumeur de bouibouis** est constitué à partir du nom *Ecumeur*+ préposition *de* + le nom *bouibouis*, et grâce à la préposition *de*, il a une valeur déterminative. L'emploi métaphorique du mot *bouibouis* rend plus suggestif ce composé qui est le nom donné par EDDIE à un personnage passager du roman.

En somme, la plupart des mots composés avec la préposition *de* dans le roman, sont des composés prépositionnels imagés. Leur sémantisme exprime donc partiellement les réalités du monde africain, ce qui trahit également leur intégration sémantique partielle dans la langue française. C'est aussi le cas des composés à expansions multiples.

#### 1.2.4- Les composés à expansion multiples

Les composés à expansion multiples sont des formes de composés qui se construisent au moyen de plusieurs termes prédicatifs. Ces unités se comportent comme des syntagmes dont les éléments sont des expansions de deux bases autonomes.

Les occurrences retrouvées dans *Trop de soleil tue l'amour* sont constituées au moyen des éléments de jonction *de*, *du* et fonctionnent comme des noms. Nous pouvons citer entre autres les exemples suivants :

« C'est pas vrai ! Articula à plusieurs reprises Zamakwé, **secoué de spasmes de plaisir**, pendant que l'enregistrement se déroulait... » (*STA* :24).

« **Coups de gueule contre coups de canon, fleurs de rhétorique contre fleurs de cimetière** et autres pissenlits, c'est en somme l'éternel **conflit du pot de terre contre le pot de fer**. » (*STA* : 105).

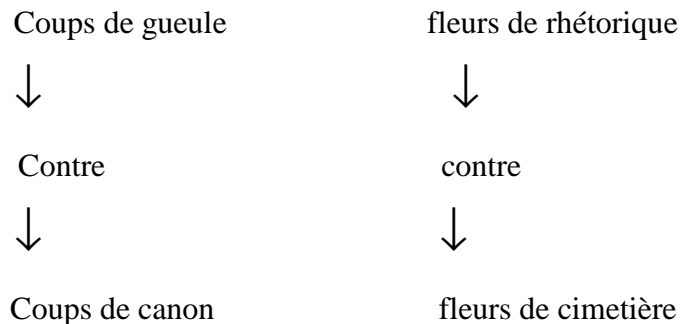
À l'observation, ces occurrences relèvent tous des types de composé avec des bases à expansion multiples.

L'expression **secoué de spasmes de plaisirs** est formée d'après le schéma (verbe+préposition+ nom+préposition+nom), ce qui produit un mélange d'expression. Ce terme est employé le degré de concentration de Zamakwé face à l'enregistrement de son Jazz. Car sa concentration est tellement intense qu'il est secoué de plaisirs.

Dans le second exemple, nous avons trois expressions à expansion multiples. **Coups de gueule contre coups de canon, fleurs de rhétorique contre fleurs de cimetière, conflits du pot de terre contre le pot de fer**.

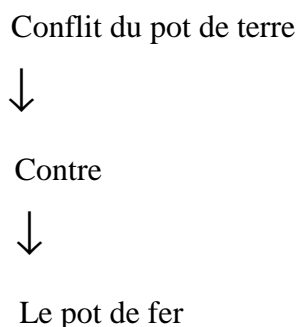
Ces expressions sont chargées de la même valeur péjorative. Elles obéissent au schéma des composés à expansion et sont constituées de : (nom + préposition + nom + préposition + nom + préposition + nom), c'est-à-dire « coups + de + gueule + contre + coups + canon » et « fleurs + de +rhétorique+contre +fleurs+préposition+cimetière ».

Notons que le syntagme coups de gueule est une expansion du syntagme coups de canon. Et ceci se reconnaît à l'aide de l'élément de jonction **contre**. Il en va de même pour *fleurs de rhétorique contre fleurs de cimetière*. Ce qui donne :



Ces termes sont employés par l'auteur pour montrer les différents conflits entre les opposants et les dirigeants du pays.

Le troisième exemple est forgé à partir du schéma « nom + préposition + nom + préposition + nom + préposition + article défini +nom+préposition+nom ». Ce substantif est chargé d'une valeur caractéristique à deux niveaux : il exprime d'une part un conflit faible et d'autre part un conflit fort. La particularité de ce composé réside dans le fait qu'il forme une seule lexie malgré les dix unités qui le constituent. Ainsi nous pouvons avoir cette représentation :



Nous voyons bien que le terme conflit du pot de terre est une expansion nominale de le pot de fer à cause de la préposition contre.

En somme, les composés à expansion multiples dans *Trop de soleil tue l'amour* ont des constructions qui fonctionnent comme des substantifs et adoptent de ce fait toutes leurs

fonctions. Ce sont des expressions à valeur péjorative ou caractéristique qui, malgré la multiplicité de leurs unités constitutives, sont considérées comme une seule lexie.

Le constat qui en découle est que cette technique d'écriture permet de rapprocher plusieurs mots à connotation variées. Cela permet à l'auteur de rester enraciné dans son univers politique qu'il exprime par son ouverture à la langue française par assimilation sémantique. Il y a donc recherche d'une expressivité qui lui est propre. Ces associations donnent quelquefois lieu à des collocations.

### 1.3- LES COLLOCATIONS

Les collocations ou familles de mots en lexicologie, sont des groupes de termes réunis entre eux en raison d'un même élément commun qui est la racine ou l'étymon. Elles sont obtenues par l'adjonction d'un mot simple à différents suffixes ou à d'autres mots autonomes. Cependant, il existe d'autres types de familles de mots qui sont le résultat de la répétition des mêmes termes ou le rapprochement de lexèmes à sens opposés. Aussi envisageons-nous d'examiner *Trop de soleil tue l'amour*, les collocations redondantes et les alliances de mots.

#### 1.3.1- Les collocations redondantes

On entend par collocations redondantes, l'association d'un terme récurrent avec une même base qui revient dans une expression à partir d'une ligature prépositionnelle ou conjonctionnelle. Le syntème résultant a ainsi un statut autonome dans la langue, et ses constituants fonctionnent comme un tout indécomposable, sans risque d'en altérer le sens.

La répétition de la racine se fait à l'aide de la locution adverbiale et la conjonction de subordination que. Considérons les exemples suivants :

« D'abord, ici, **rien ne rime jamais à rien**. ». (STA : 21).

« Et puisque l'intelligence s'en mêle enfin, **vous allez voir ce que vous allez voir**. ». (STA : 43).

L'expression **rien ne rime jamais à rien** est un cas de collocation redondante au moyen de la locution adverbiale jamais à. Cette locution adverbiale, généralement employée entre deux noms identiques répétés, souligne la négation, la médiocrité. La locution adverbiale pouvait être substituée par la préposition à.

Notons que la reprise du pronom indéfini rien justifie chez Mongo Beti son intensité à traduire le mauvais climat politique qui règne dans son pays à cause du sous-développement, et des problèmes ethniques.

Quant au second exemple **vous allez voir ce que vous allez voir**, nous constatons que la répétition du terme vous allez voir est séparée par une conjonction de subordination ce que. Nous pouvons dire que cet emploi marque un avertissement face à un constat observé. Il va en effet du retour des exilés dont l'auteur pense qu'ils seront une solution face à la mauvaise gouvernance politique que vit son pays.

En définitive, ces collocations redondantes dans notre corpus d'étude donnent naissance à des groupes prépositionnels et à des subordinations perçus comme dans les séquences où ils apparaissent. Il s'en dégage des reprises de termes similaires différents de celles effectuées avec des alliances de mots.

### 1.3.2- Les alliances de mots

On appelle alliance de mots, le rapprochement de deux termes contradictoires dont le groupement est interprétable métaphoriquement. Pour cette étude sur les familles de mots, nous allons retenir le cas de paradoxisme qui se présente comme la proximité de deux notions opposées dans une même phrase ou à l'intérieur d'un énoncé.

Nous avons relevé des constructions semblables dans *Trop de soleil tue l'amour* :

« De toute façon n réfléchis un peu, **connard d'intello** à la gomme, qu'est ce que tu risques, hein ? » (STA : 55).

« Je suppose, fit l'avocat, que tu veux parler de cet enulé de **flicailon de merde**, que je n'avais d'ailleurs jamais vu auparavant ». (STA : 60).

Dans le premier exemple, l'opposition entre les mots *connard* et *intello* vient du fait que le premier dénote l'ignorance tant dis que le second c'est l'apocope du mot intellectuel et dénote la connaissance.

En ce qui concerne le second exemple, nous avons flicailon qui représente ici un petit policier et le mot merde qui n'est tout autre qu'un déchet.

Ces termes sont employés par l'auteur dans son souci de montrer que rien n'est pris au sérieux dans son pays et principalement en Afrique. Car l'on ne reconnaît plus la place de chacun. Les intellectuels sont rejetés comme les connards et policiers n'ont plus de valeur parce qu'ils sont perçus comme des hommes corrompus.

Mongo Beti par des substantifs, des verbes et des adjectifs, enrichit le lexique de la langue française et témoigne des libertés prises à l'égard de cette langue. Il arrive également qu'il introduise des mots totalement étrangers dans la langue de Molière d'où les emprunts.

## 1.4- LES EMPRUNTS

Conséquence d'une situation de contact linguistique ou multilingue, l'emprunt est un langagier par lequel, comme le dit Jean Dubois : *Une langue A utilise et intègre une unité linguistique qui existait précédemment dans une langue B et que A ne possédait pas*<sup>22</sup>.

Cela signifie que l'emprunt est un mot ou une expression que l'on prend dans une autre langue en lui attribuant son sens d'origine ou un sens différent.

Dans cette partie nous examinerons cette autre facette de la néologie de forme, c'est-à-dire la création lexicale dans une langue cible à partir des éléments non préexistants dans cette langue d'utilisation. Ceci nous permet de comprendre les raisons pour lesquelles, certains romanciers ont recours à un type particulier d'emprunt à partir de leur propre langue ou des langues régionales, afin de dénommer des réalités indigènes en français.

C'est le cas de Mongo Beti dans *Trop de soleil tue l'amour*, roman qui se particularise par une diversité d'emprunts d'origine africaine, régionale ou anglaise. Nous y aborderons successivement la typologie des emprunts, leur fonctionnement ainsi que les aspects sociolinguistiques auxquels ils font appel. Par la suite, nous analyserons deux phénomènes analogues à savoir les calques et les proverbes.

### 1.4.1- Typologie des emprunts

D'après M-L.Moreau,

*Un emprunt est un mot, un morphème ou une expression qu'un locuteur ou une communauté emprunte ou une communauté emprunte à une autre langue, sans le traduire. Le terme emprunt est généralement limité au lexique, même si certains l'utilisent pour désigner l'emprunt de structure.*<sup>23</sup>.

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, les mots empruntés se regroupent vis-à-vis de la langue d'accueil. En d'autres termes, les différents emprunts rentrent dans des classes selon leur degré de naturalisation dans la langue française. Selon les cas, cette intégration sera partielle ou complète. Nous distinguons ainsi les emprunts à l'anglais le sémantisme des emprunts.

### 1.4.2- Les emprunts simples

Les emprunts simples sont des éléments qui passent d'une langue à une autre, s'intègrent à structure lexicale et se fixent dans un emploi généralisé de l'ensemble des

---

<sup>22</sup> *op. cit.*, p.198

<sup>23</sup> Marie Louise Moreau, *Sociolinguistique, Concept de base*, Liège, Mardaga, 1997, pp. 136-137.

usagers. Dans cette catégorie, rentrent les mots étrangers considérés comme déjà intégrés dans la langue française comme l'anglais. Cette réceptibilité trahit, pour les français, l'absence d'un certain nombre de termes de désignation de réalités socioculturelles dans son lexique.

La langue d'emprunts dans le roman est surtout l'anglais dans laquelle on note une certaine aisance dans la représentation scripturale de l'utilisation de cet anglais dans un texte cadre en français. Nous avons relevé les exemples suivants :

« Voilà, fit le jeune homme, si tu es d'accord, je lui raconte ce qu'il désire entendre, **OK** ? Et on se partage **fifty-fifty**. ». (STA : 155).

« C'est là qu'on n'est pas d'accord, mec. **Because**, moi je veux savoir qui en veut à mon pote, (...) ». (STA : 175).

« Au contraire, je vais te charger d'une mission de confiance, **my god**. ». (STA : 185).

« Tu es l'homme dont j'ai besoin, en quelque sorte **the right man at the right place**, tu comprends ça ? ». (STA : 185).

Mongo Beti ne traduit jamais les segments anglais qu'il fait employer par ses personnages. Il n'y consacre pas de paratexte. Il laisse ainsi observé que dans les milieux d'intellectuels camerounais, l'alternance français /anglais est assez aisée. L'on pourrait peut être y voir l'incidence du statut du français et de l'anglais qui sont ici deux langues officielles. L'on pourrait tout aussi bien y percevoir l'appel suggestif de Mongo Beti à une bonne maîtrise et à la pratique fréquente de deux langues de communication onusiennes, pour éviter l'enclavement intellectuel, socioprofessionnel et culturel. En poussant plus loin la réflexion, l'on pourrait s'interroger sur le processus d'anglicisation de la langue française. Cela surtout dans un espace où le français et l'anglais, simultanément, sont destinés à un usage quotidien.

L'on aboutit donc à des connotations expressives dues aux langues alternantes et qui confèrent au texte littéraire un registre de discours soutenu qu'il convient de cerner. Pour mieux saisir le mécanisme des emprunts dans ce roman de Mongo Beti, nous aborderons aussi le sémantisme des emprunts.

#### **1.4.4- Le sémantisme des emprunts**

La sémantique est l'étude du sens des items lexicaux. Elle apparaît comme une théorie visant à rendre compte des phénomènes signifiants dans le langage. Dès lors, le sémantisme d'une unité linguistique sera donc son contenu sémantique. La plupart des mots étrangers employés dans d'autres langues que les leurs, gardent leurs particularités sémantiques

d'origine. Ambroise Queffelec<sup>24</sup> estime qu'il y a trois possibilités pour un emprunt. Soit l'emprunt garde ses particularités fonctionnelles, soit il s'adapte à la langue emprunteuse ou alors il y a chevauchement des deux grammaires.

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, les emprunts issus de la langue ewondo conservent leur sens, même intégrés dans un nouveau lexique. C'est le cas des interjections suivants :

« sinon, **ékyé**, est ce que je serai là aujourd'hui en chair et en os ? ». (STA : 100).

« Ces imbéciles disent qu'ils sont trop vieux pour retourner à l'école. **Aka** ; ils ont tort. ». (STA : 202).

« Papa, donne seulement quatre mille cinq cent.- **Aaaka** ! non c'est trop. (STA : 228).

Notons que tous ces interjections évoqués par l'auteur sont relatifs au culturel et désignent respectivement des exclamations que l'on emploie au quotidien dans le langage camerounais. Ces conservatismes sémantiques sont recensés juste à titre indicatif, d'autant plus que le texte en contient une multitude. L'écrivain apparaît ainsi comme un témoin privilégié de l'évolution du statut de la langue française en francophonie.

En somme, l'ensemble de ces emprunts, même lorsqu'ils sont en rapport avec des modalités de la phrase française, conservent leur sémantisme à caractère social. Cela constitue un enrichissement du français dans le roman, dans la mesure où celui-ci se voit chargé de nouvelles connotations. C'est à juste titre qu'Ambroise Queffelec pensait que :

*Les emprunts conservent dans les français régionaux d'Afrique une mémoire de leur sémantisme dans leur langue d'origine.*<sup>25</sup>. Poursuivra-t-il, *Ces réminiscences prouvent (...) que les emprunts sont des mots qui se souviennent.*<sup>26</sup>.

Il arrive par ailleurs qu'un auteur rompe avec le rythme normal de son écriture ou de son style. Il importe de nous interroger sur les contours sociolinguistiques de ces mots ou expressions, voire ces textes, que l'auteur de TSA juge nécessaire de puiser dans d'autres langues et d'autres genres littéraires, d'où les aspects sociolinguistiques des emprunts.

---

<sup>24</sup> Ambroise Queffelec, « Les emprunts : des mots qui se souviennent », in *Le français en Afrique*, Paris, Didier N°12, 1998, p.364.

<sup>25</sup> *op.cit.*, p 363.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p364.

## 1.5- ASPECTS SOCIOLINGUISTIQUES DES EMPRUNTS

Pour Jean Dubois, la sociolinguistique est une partie de la linguistique qui : *se fixe comme tâche de faire apparaître dans la mesure du possible la covariance des phénomènes linguistiques et sociaux et , éventuellement, d'établir une relation de cause à effet.*<sup>27</sup> .

Elles procèdent ainsi par des descriptions parallèles, d'un côté, des structures sociologiques, de l'autre des structures linguistiques, pour enfin confronter les faits de chacun des deux ordres. Cela signifie qu'un phénomène comme l'emprunt pourrait s'expliquer par des raisons linguistiques mais aussi du point de vue social ou alors les deux domaines à la fois.

Nous pouvons ainsi prendre en considération comme donnée sociale l'état de l'émetteur c'est-à-dire son origine ethnique, les différentes langues qu'il est capable de manier d'où les deux angles sous lesquels nous proposons d'aborder les mots étrangers dans notre corpus d'étude, à savoir la représentation, l'emprunt comme phénomène de diglossie, les calques et les proverbes.

### 1.5.1- La représentation

D'après Dubois<sup>28</sup>, la représentation est l'apparition de l'image verbale mentale chez le locuteur. Cela signifie en d'autres termes qu'elle est un ensemble d'idées que l'on se fait de son environnement. Cela peut être la langue que l'on parle ou l'interlocuteur à qui l'on s'adresse.

La représentation est en quelque sorte un regard que l'on porte sur l'autre étant constitué de son histoire à laquelle il est intimement lié et dont on peut même dire qu'il est le produit.

Dans cette étude sur *Trop de soleil tue l'amour*, le processus de représentation s'applique aux emprunts dans la mesure où ces mots étrangers apparaissent comme la conséquence de l'idée que Mongo Beti se fait de la langue française. Cet auteur a donc recours à l'emprunt pour pouvoir mettre en exergue les valeurs des habitudes locales et restituer le rythme africain que ne pouvait véhiculer la langue française.

Considérons pour cela les exemples suivants avec les termes *Ourouk-ourght, sidi-brahim, be-bop*.

---

<sup>27</sup> Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris Larousse, 1994, p.435.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p410



vous avez embarqué à Kisangani dans un appareil de ligne japonais, votre avion vient de faire un crash dans une forêt de pins de Sibérie, vous êtes le seul rescapé, mais vous ne savez pas un mot de la langue des indigènes appelés **Ourouk-ourght**, oui, oui, **Ourouk-ought**, (...) ». (TSA : 47).

« Comme de juste, Eddie apparaissait, sans qu'on l'ait entendu sonner. Il embrassait deux bouteilles de **Sidi-brahim**, le seul cru ayant grâce à ses yeux (...) ». (STA : 86).

« Attends un peu, fit Eddie, c'est plein de trous, la chaussée d'ici, parfois de vrais cratères. Tu vas voir, ils vont danser le **be-bop** des vaches ». (STA : 130).

Notons que ces trois mots sont employés en référence à la vie socioculturelle du peuple camerounais, voire africain.

**Ourouk-ought** est relatif à la langue de la Sibérie que Mongo Beti appelle des indigènes. Tandis que **sidi-brahim** est un vin traditionnel que l'on retrouve surtout dans la zone du grand Nord du Cameroun. Quant au terme **be-bop**, il désigne le nom d'une danse traditionnelle qu'on associe à la danse des vaches dans le grand Nord du Cameroun.

La fonction de représentation chez Mongo Beti est donc effective et aide à créer une connivence ou une complicité culturelle avec son univers d'origine, mais également elle met en exergue la participation de l'auteur, à la parfaite cohabitation des langues locales et françaises. Ce maniement de la langue introduit la notion de diglossie que nous allons aborder.

### 1.5.2- L'emprunt comme phénomène de diglossie

Le terme diglossie fait appel à l'usage de deux langues qui connaissent une stratification, des registres d'emploi divers ou des fonctions différentes. Pour André Martinet, son application s'étend également à : *Une situation ou une communauté utilise, selon les circonstances un parler plus familier et de moindre prestige ou un autre plus savant et plus recherché.*<sup>29</sup> .

C'est ainsi que Mwatha Ngalasso estime qu'il y a : *Diglossie, s'il y a choix délibéré et distribution fonctionnelle des langues ou variété de langue utilisées.*<sup>30</sup> .

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, Mongo Beti pratique la rencontre de plusieurs langues, d'un côté le français, de l'autre les langues locales et précisément l'ewondo. Les différents usages qu'il en fait créent des effets diglossiques notamment avec les emprunts.

<sup>29</sup> André Martinet, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970, p148.

<sup>30</sup> Mwatha Musanji Ngalasso, *op.cit*, p. 34

Nous allons ainsi considérer le niveau lexical, avec les mots ewondo les plus utilisés dans le roman. Ces derniers apparaissent dans les exemples suivants :

« Livrés sans recours à l'enfer des champs de coton, les esclaves noirs ont inventé cette musique-là, la plus belle du monde. Tu comprends ça, Bébète ?- **YË mabissi!** ». (STA : 25).

« Les trois voitures débouchèrent de manière imprévue sur la route de **Zoatoupnda**, qu'Eddie connaissait pour ainsi dire sur le bout des doigts, car elle conduisait à son village natal. ». (STA : 129).

« Ça signifie quoi, cette histoire ? ne cessait de répéter PTC, en s'épongeant le visage ruisselant de sueur. **Nna wama**, ça signifie encore quoi ça ? ». (STA : 171).

Tous ces mots sont des termes ewondo, utilisés au milieu de mots français. Les mots **YË mabissi** et **Nna wama** sont employés pour exprimer des exclamations et **Zoatoupnda** indique le nom d'un village camerounais situé dans le centre du Cameroun.

La diglossie se manifeste dans ce cas chez Mongo Beti par le fait qu'il intègre des unités étrangères dans son récit écrit en langue française. Le système linguistique résultant apparaît comme secondaire au français classique dont il est dérivé dans la mesure où ces emprunts ne font qu'intégrer la syntaxe française.

Mongo Beti choisit un tel maniement linguistique en raison du public visé, du sujet traité mais également, pour exprimer sa liberté. La diglossie, d'une manière générale, illustre alors comme le dit Mwatha Musanji Ngalasso ; *La relation dialectique existant, entre la langue, le style, la littérature et l'écriture*.<sup>31</sup>.

Par ailleurs, la diglossie peut se présenter sous la forme de transpositions volontaires en français d'idiotisme africains, ce qui l'apparente alors au calque que nous abordons ci-dessous comme autre phénomène d'emprunt linguistique.

### 1.5.3- Les calques

En linguistique, *On dit qu'il ya calque quand, pour dénommer une notion ou un objet nouveaux, une langue A traduit un mot, simple ou composé, appartenant à une langue B en un mot simple existant déjà dans la langue ou en terme de mots existant aussi dans la langue*<sup>32</sup>.

Cela signifie que c'est un procédé consistant en la traduction de diverses expressions que l'on transpose ensuite d'une langue à une autre.

---

<sup>31</sup> *op.cit*, p23

<sup>32</sup> Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, p.73

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, seront considérés comme calques tous les mots et expressions traduits à travers lesquels un lecteur peut percevoir des traductions françaises des termes de la langue locale, camerounais ou africains en général. Il en va des exemples qui suivent :

« Kabila est à Goma. Si, si, si, c'est RFI qui l'annonce, ce n'est pas une rumeur. Parlons maintenant de notre affaire. Mon compte rendu sera bref et simple : **j'ai fait chou blanc partout.** » (STA : 97).

« Eddie qui se posait souvent en gentleman sinon en homme du monde bravait parfois le protocole au risque **de mettre les pieds dans le plat,** (...) ». (STA : 63).

« Quand je dis ma mère, ce n'est pas toujours **celle qui m'a accouché,** vous savez bien ; grand, vous êtes africain, non ? » (STA : 183).

« C'est pourtant clair. On dit que trop d'impôt tue l'impôt, n'est ce pas ? **Il faut croire que trop d'amour tue l'amour.** » (STA : 247).

Dans ces phrases, Mongo Beti exprime d'une façon plus frappante, les techniques d'expression camerounaise en traduisant les langues locales en français.

Grace à ces différentes transpositions, l'auteur de *Ville cruelle* rend les mots français polysémiques dans la mesure où il additionne au sens courant, les sens purement traditionnels. C'est à juste titre que Jacques Fame Ndongo pense que : *Même s'il n'en est pas conscient, l'écrivain négro-africain use des expressions et des constructions inspirées de sa culture ancestrale*<sup>33</sup>.

Ces expressions de sa sphère culturelle, par leur présence, démontrent que Mongo Beti maîtrise bien la culture y afférente.

Par ailleurs liés au mode de vie traditionnel, ces calques dénotent l'influence locale sur la langue française. A ce propos, David Ndachi Tagne affirmait que : *Une langue transplantée dans un milieu est susceptible d'épouser une autre identité, de s'adapter a cette culture par des apports nouveaux*<sup>34</sup>.

Nous pouvons dès lors affirmer que par le procédé du calque, notre auteur s'approprie la langue française. Celle-ci devient dès lors une langue acclimatée, une langue qui prend la couleur locale et qui se fait aussi le véhicule des proverbes.

---

<sup>33</sup> Jacques Fame Ndongo cité par David Ndachi Tagne, « *Identité culturelle et roman Camerounais* ». Yaoundé, MINFOC ? P.141.

<sup>34</sup> *Ibid*, p139

#### 1.5.4- Les proverbes

Le proverbe est une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un groupe social et exprimé en une formule elliptique généralement imagée ou figurée. Il relève de l'oralité, c'est-à-dire aux dires et sources profondes et lointaines de l'africain. Joseph Dohado parlant des joutes oratoires écrit que : *Le proverbe tranche un débat, relève l'ordre, jette un défi ; il ranime un espoir, rassérène un front lourd de soucis, verse du baume sur une grande douleur*<sup>35</sup>. Il apparaît dans ce cas comme l'âme qui donne vie à la conversation.

Dans *Trop de soleil tue l'amour*, les proverbes sont inspirés de la langue et de la culture camerounaise et sont ensuite traduits en français. Cela signifie que l'auteur pratique l'emprunt dans une culture et la transpose dans une autre.

Ces parémies se présentent de différentes manières ainsi qu'il suit : le premier est introduit par le délégué à la sûreté, s'adressant ainsi à Eddie :

« Dans mon pays on dit que, tant qu'à avoir mal au ventre, il vaut mieux savoir ce qu'on a mangé. ». (STA : 102).

Ce proverbe est prononcé par le délégué pour demander au journaliste d'interrompre sa campagne en faveur des forêts. Car il s'agit d'une persécution qu'il subit à cause de son article sur les forêts.

Le deuxième proverbe est souvent très utilisé par les populations et est employé ici pour montrer le comportement des militants face à la nourriture.

« (...) par une élocution devenue soudain bafouilleuse, un axiome local selon lequel la bouche qui mange ne parle pas. » (STA : 302).

Ces mots sont employés par l'auteur pour traduire le verbiage des militants quand ils se rencontrent dans le cadre du parti politique.

Le dernier proverbe est la parole du directeur de l'ANDECONINI qui manifeste son mécontentement face aux colonisateurs blancs.

« Quelles que soient la pertinence des preuves et leur force de persuasion, bouche cousue, nous étouffons tout, cela va sans dire. ». (STA : 329).

En somme, ces parémies sont soit des vérités d'expérience, soit des conseils de sagesse qui rentrent dans les convictions culturelles camerounaises et par ricochet de l'Afrique. Mongo Beti procède à leur tradition en vue de mettre à profit la langue française

---

<sup>35</sup> Joseph Dohado, cité par Adrien Huannou, « Les techniques du récit et le style dans *Les Soleils des indépendances* », in *L'Afrique littéraire et artistique*. N°38, p.33.

mais aussi servi un grand nombre de lecteurs d'autant plus que les proverbes ont la particularité d'avoir une fonction éducative.

Il se dégage de l'analyse morphosémantique de ces mots étrangers qu'ils conservent les particularités sémantiques de leurs langues d'origine nonobstant le fait qu'ils soient transcrits en français. L'analyse de la créativité morphosémantique à travers les procédés de dérivation, de composition, de collocation, et d'emprunt, nous permet de noter l'abondance de termes créés par Mongo Beti et s'organisent plus tard en réseaux lexicaux.

L'auteur de *Ville cruelle* part des mots déjà attestés par les divers travaux sur la langue française auxquels il adjoint une sémantique propre au système linguistique du Cameroun, ce qui le démarque de la norme et a pour résultat d'affranchir l'expression de ses personnages des contraintes d'une langue pas toujours propre à exprimer l'imaginaire et le réel africain.

À la suite de cette démarche, nous pouvons nous permettre de dire que les mots nouveaux dans *STA* désignent des réalités propres au contexte social de l'auteur, ce qui souligne leur valeur politique. Par des substantifs, des verbes et des adjectifs qualificatifs, il enrichit le lexique de la langue française et témoigne des libertés prises à l'égard de cette langue.

Par delà toutes les considérations, c'est le français qui se trouve enrichi de nouvelles lexie et d'un genre littéraire oral à savoir la chanson de circonstances. La mise en exergue de cette culture africaine peut également être perçue comme la conséquence heureuse du double maniement linguistique. Raison pour laquelle nous aborderons dans le second chapitre les registres de langue.



**CHAPITRE II :**  
**LES REGISTRES DE LANGUE**

La notion de registre de langue ou niveaux de langue trouve son origine dans l'archétype ternaire du style : nobilis, médiocris, humilis. La notion s'est trouvée ensuite marquée par une association inconsidérée avec une autre forme de niveaux : les niveaux sociaux ou les formes de relation qu'entretient toute langue avec la stratification sociale.

Quant au concept de registre de langue, il renvoie à une actualisation spécifiquement linguistique d'un ensemble plus ou moins complexe de contingences, para ou extralinguistique (géographie, sociologie, discours spécialisé). De surcroît, chaque registre se trouve traversé par le procès de normalisation à travers une opération qui le dichotomise en formel et en libre. La problématique inhérente aux concepts de niveaux/registre de langue se ramène à une interrogation sur l'incidence de ces éléments stylistiques dans la poétique romanesque.

Il en va ainsi dans *Trop de soleil tue l'amour*, dans lequel Mongo Beti traduit l'écriture littéraire dans son originalité, où s'élabore à partir d'une valorisation des variations linguistiques intégrant à la fois un travail de littérarité et la *liberté* des occurrences sociolinguistiques, mettant ainsi en évidence les différents registres discursifs dans une articulation originale. Dans le présent chapitre, il s'agit pour nous de montrer l'appréhension de la variation dans les différents niveaux de langue avec les variations de registre de langue et les formes de variation.

## **2.1- LES NIVEAUX DE LANGUES**

La variation des niveaux de langue pose le problème de la poétique narrative chez Mongo Beti. Comme on le voit l'auteur fait alterner la narration avec de nombreux passages qui actualisent des différents niveaux de langue. Lorsqu'on parcourt toute l'œuvre, nous nous rendons compte que l'auteur n'a laissé aucun niveau de langue s'échapper du macro jusqu'au micro espace. Car nous percevons bien la langue familière, la langue standard, la langue soutenue et même l'argot qui sont fortement représentés dans ce topo référentiel ou sont mêlés intrigues et suspens.

### **2.1.1- La langue familière**

Dans la narration romanesque de Mongo Beti, la familiarisation du récit permet d'impliquer le narrataire dans le déroulement de la diégèse. Le narrataire devient ainsi la figure symbolique du lecteur. Carole Tisset dira qu'il s'agit de *Cette volonté de faire du*

*lecteur symbolique un personnage intra diégétique est un moyen (...) d'assumer la fonction phatique et conative*<sup>36</sup>.

De plus, ce phénomène permet de créer un registre familier moyennant l'interpellation directe du lecteur et une association à lui par des déictiques personnels ou par des modalités non interrogatives. Prenons cet exemple pour mieux illustrer nos propos :

« Le flic amateur d'extra dut toutefois se désintéresser longtemps de l'affaire, non pas qu'elle lui parut trop banale pour mériter sa sollicitude (...). En vérité, une lourde tuile s'est abattue un jour sur notre homme qui, dans la réalité, si vous ne le saviez pas encore, lecteur, c'est ma faute, se prénomme Norbert. » (STA : 181).

Nous voyons bien que le lecteur est interpellé ici pour mieux comprendre le phénomène de familiarité qui existe entre le narrateur/scripteur et le lecteur. De toute évidence, le narrateur interpelle directement le lecteur dans la relation narrateur/narrataire, créant ainsi un registre de familiarité dans le déroulement de la diégèse. Ce registre de la familiarité est davantage attesté, grâce à des associations au lecteur ou des interrogations feintes.

Les expressions de familiarité apparaissent davantage pendant les dialogues entre les personnages. Remarquons cette réplique de Norbert au commissaire :

« Mais non, grand, ce n'est pas la même ; nous sommes en Afrique non ? Quand je dis ma mère, ce n'est pas toujours celle qui m'a accouché, vous savez bien, grand vous êtes africain, non ? ». (STA : 183).

Nous continuons avec cette réplique du commissaire :

« Laissons ça, Norbert. Prends même six mois pour enterrer chacune de tes mamans, je m'en fous. ». (STA : 183).

De toute évidence, Mongo Beti crée un registre de familiarité dans le déroulement de sa diégèse, mettant ainsi un accent particulier dans les dialogues entre les personnages. Pour ainsi montrer l'environnement dans lequel ces derniers s'investissent. Ceci est d'autant plus remarquable lorsque nous connaissons le cadre dans lequel se déroulent les actions : le Cameroun. Pays dans lequel le langage familier prend de plus en plus de l'ampleur dans les lieux de service comme dans les milieux scolaires.

Au demeurant, nous sommes en droit de penser que ces langages familiers n'excluent pas l'emploi du langage standard par le narrateur. Car bien que le langage familier, l'auteur utilise aussi les autres niveaux de langue pour montrer toutes les exactions de son pays.

---

<sup>36</sup> Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000, p.147.



## 2.1.2- La langue standard

En sociolinguistique, on ne parle pas de norme mais de *variété légitime* ou de langue standard. Cette langue standard se définit par un certain nombre de prescriptions en matière de phonologie, de lexique, de syntaxe et de style. Elle est généralement associée au code écrit, encore appelé langue courante, commune ou usuelle. C'est la langue la plus utilisée autour de nous.

Le standard est donné comme préférable de façon intrinsèque, forme par excellence de la langue, voire la seule. C'est une langue supposée pratiquée par les locuteurs ayant un statut social élevé. Les autres variétés étant dès lors regardées comme des déformations. La langue standard est une construction linguistique et discursive, homogénéisante. Dès lors lorsqu'il y a standard, les autres variétés sont dévalorisées parce qu'elles occupent une position inférieure dans les activités élaborées jouissant de prestige social, culturel et politique. Car la standardisation met en avant l'écrit.

Mongo Beti dans son œuvre n'est pas resté indifférent. Il utilise cette langue standard dans son récit romanesque, dans les modalités interrogatives du narrateur/scripteur :

« D'abord, ici, rien ne rime jamais à rien. Est-ce que l'on imagine un pays, constamment en proie aux convulsions sociales, ethniques et politiques, (...) ». (STA : 21).

Dans les différentes répliques des personnages :

« Ecouter quoi ? répliqua Bébète s'exaspérant. Il n'y a rien du tout, je n'aime pas ça. Et d'ailleurs tu pue l'alcool. ». (STA : 25).

« Ça me fais quoi ? Ce n'est pas vrai que tu as déjà beaucoup bu ? Et pourquoi tu bois toujours ? Dis, pourquoi tu bois toujours ? » (STA : 27).

Dans les modalités exclamatives :

« Tu ne crois pas que c'est le moment d'intervenir là ! ». (STA : 131).

Dans les modalités assertives :

« Grégoire, le jeune proxénète, s'amusait à lui tirer les vers du nez, au lieu de l'informer. ». (STA : 158).

Le français standard se caractérise par une uniformité et une unicité dans les formes, qu'elles soient syntaxiques ou morphologiques. Françoise Gadet précise en outre que le français en lui-même est une langue très idéologiquement marquée par la norme et l'uniformité, dont l'écrit est la forme la plus achevée. Elle affirme que : *La standardisation*

*soumet les locuteurs à une idéologie du standard qui valorise l'uniformité comme idéal pour une langue dont l'écrit serait la forme parachevée.*<sup>37</sup>.

Dans l'étude de notre œuvre, nous voyons bien que Mongo Beti est soumis à l'idéologie du standard, car à la lecture de *TSA*, nous nous rendons compte que le roman fonctionne sur des exclusions tendant à n'admettre qu'un seul usage comme correct. Puisque, la standisation du roman est perçue comme une variation, et donc une forme hors norme considérée comme incorrect. Étant donné que le roman s'inscrit dans une tradition de la tragédie d'une Afrique prise dans le rets de ses traditions. Au regard de tout ceci, n'y a-t-il pas une langue française normative, à défaut des conséquences catastrophiques observées dans plusieurs passages.

### **2.1.3- La langue soutenue**

La langue soutenue est la langue par excellence de la littérature dans la narration romanesque chez Mongo Beti. Celle-ci tend à s'exprimer dans un style recherché dans le quel on reconnaît facilement les indices caractéristiques du texte littéraire. Dans ce langage soutenu, nous pouvons lire des mots précis, il y'a une grande économie des répétitions, la récurrence des images (comparaison, métaphore), la concordance des temps, le style périodique et surtout l'omniscience du narrateur.

Notons que la prose romanesque de Mongo Beti est jalonnée des jugements appréciatifs sur la langue française des milieux et des personnages cibles. Nous allons découvrir l'appréciation explicite de la langue et de son utilisation en contexte.

« C'est ce que d'aucuns soutiennent mordicus, sauf qu'ils utilisent, eux, une image qui a tout l'air d'une comparaison épique au risque de dramatiser. (...); ces explosions muettes et invisibles libèrent un grouillement de renégats, sycophantes, faux frères, faux culs, faux derches, tous acolytes minable de notre enfer de mesquinerie. (*STA* : 153-154).

Nous avons aussi des phrases dans laquelle Mongo Beti soutient la langue littéraire par des effets de rythme. La phrase est alors marquée de coupes syntaxiques en cadence.

« Des gens criaient des ordres que d'autres s'efforçaient en vain d'exécuter. On courait, on grimait aux murs, on dévalait les escaliers. On riait ici, on pleurait plus loin, sans plus de raison. ». (*STA* : 90).

L'auteur de *Ville Cruelle* réalise également des phrases périodiques qui permettent d'enchaîner par séquence, les propositions dans le style soutenu.

---

<sup>37</sup> Françoise, Gadet, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys, 2007, *op. cit.*, p. 27

« Il se souvenait qu'elle avait un réel talent pour la parodie ; elle faisait rire, sans effort, du président, du présentateur vedette de la télévision locale, des camarades du journal, du bailleur, des amis, des voisins. De plus, elle savait tout faire, ou presque, de telle sorte que sa seule présence rassurait Zam. » (STA : 161).

En outre, c'est dans l'art de la description et de la caractérisation que l'auteur de *Trop de soleil tue l'amour* fait preuve d'originalité esthétique, conférant à son style un niveau très relevé.

« Pour la première fois, lui parut-il, il découvrait l'étendue de ses grâces. C'était d'abord, sous les cheveux coiffés haut, la nuque en une courbe tendre, comme enfantine, puis le cou gracile et d'une hauteur à laquelle on n'eut pu ajouter ni retrancher. (...). Le front bombé, un buste maigre, des bras longs et fins encadrent une lourde poitrine consumaient l'envoutement de Zam. ». (STA : 36).

Comme le fait observer Carole Tisset, *La description apparait comme un artifice rhétorique ou s'exercent le talent et l'ingéniosité de l'écrivain pour exploiter peu de figures de style et faire des variations sur un thème fixe d'avance*<sup>38</sup>.

C'est le cas qui se présente, lorsque l'auteur aborde la description du paysage acquiert une valeur très pittoresque :

« Au lieu de plonger les habitants dans la torpeur, les plus fortes chaleurs semblaient fouetter les énergies. Les pluies étaient précédées de tempêtes, de tornades, de tourbillons de vent qui, écrétant les pyramides d'ordures, couvraient de déchets comme d'autant de pétales les chaussées et les entrées des immeubles, soulevaient les jupes des femmes, qui les rabattaient sur leurs jambes en poussant des cris à mi-chemin entre l'indignation et le plaisir, comme sous l'effet d'un viol. » (STA : 80-81).

L'auteur dans son ouvrage procède aussi au relèvement de la comparaison d'égalité qui est alors construite à l'aide du classiques modalisateur *comme* qui permet de rapprocher le comparé et le comparant, à partir de caractérisation originales.

« le jeune homme, un adolescent hagard à la peau très noire, torse osseux et glabre sur d'interminables jambes, s'essouffait **comme** une antilope traquée, jetait des regards épouvantés de tous cotés, (...) ». (STA : 222).

Dans un souci de variation, la comparaison d'égalité se présente également dans l'œuvre par des modalisateurs en corrélation avec des termes comme *de même que...*

« **De même que** la cellule humaine se positionne de manière à s'accoutumer à l'imprégnation alcoolique pour en devenir finalement un artisan involontaire, de la même façon les populations sédentaires avaient du s'accommoder des exactions, des turpides des autocrates ; elles en avaient pris le pli. ». (STA : 116).

---

<sup>38</sup> Carole Tisset, *Analyse linguistique de la narration, op.cit.* , p. 109.

Nous pouvons conclure que la langue soutenue présentée ci-dessus apparaît comme une des formes de variation chez Mongo Beti. Dans le souci de montrer que *TSA* n'est pas seulement constitué d'un langage vulgaire, mais aussi d'une littéarité qui prend en compte un style fortement représenté par l'esthétique littéraire, montrant ici un style recherché qui permet de découvrir toutes les caractéristiques du texte littéraire.

Cependant, malgré l'influence de la langue soutenue dans le roman de Mongo Beti, notons que notre auteur ne se limite pas seulement à cette dernière, car se situant dans un pays dans lequel jeune et vieillard sont confrontés à des conflits de génération, on retrouve aussi le langage argotique qui entre dans la variation des registres de langue.

#### 2.1.4-L'argot

Selon Dubois et alii, l'argot est un dialecte social réduit au lexique, de caractère parasite. Ils diront : *Employé dans une couche déterminée de la société qui se veut en opposition avec les autres, il a pour but de n'être compris que des initiés ou de marquer l'appartenance à un certain groupe.*<sup>39</sup>.

Et Françoise Gadet de renchérir : *L'argot est un lexique parasite no standard, accompagnant généralement un usage phonique et grammaticalement populaire.*<sup>40</sup>

En plus de tout cela, l'argot dispose avec la langue populaire, du procédé de formation simplifié et a recours parfois aux termes obscènes. Mongo Beti fait employer par ses personnages l'argot d'un français central propre à certains personnages intellectuels qui doublent ainsi leur compétence linguistique normale d'une autre compétence relevant des valeurs déterminatives et affectives. Nous pouvons le remarquer dans des exemples tirés des répliques suivantes :

« Qu'est ce que tu fous là, alors ? Cracha Zamakwé dans ses œuvres, rompant les écluses. ». (*STA* : 30).

« Je suppose, fit l'avocat, que tu veux parler de cet **enculé de flicailon** de merde, (...) » (*STA* : 60).

Dans cette œuvre, nous constatons aussi que l'argot repose sur des procédés d'expression courantes et des suffixes parasites comme ; *journaloux, flicailon, gaminerie connard*. Dans les caractérisations péjoratives et populaires comme : *enculé de flicailon de merde, espèce de sale pouffiasse, journaloux de mes fesses, t'as les couilles ou il faut, mec, connasse, triple salope, sale petite pute, va te faire foutre*.

<sup>39</sup> Jean Dubois, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Op.cit p.49.

<sup>40</sup> Françoise, Gadet, *La variation sociale en français, op cit*, p. 172.

En outre, certaines occurrences dans *STA* sont typiquement des termes du français régional au Cameroun, tel qu'on l'observe dans les parlures des expressions telles que : *mange mille, truc, culs terreux*.

« C'est trop long, **ton truc**, camarade ; les plus courtes sont les meilleures. ».  
(*STA* : 47).

« De toutes façon, bande de pedzouilles et autres **culs terreux**, les exilés sont de retour. ».(*STA* : 43).

À l'analyse, ces notions ou items lexicaux fonctionnent comme des lexèmes révélateurs des milieux populaires, ce qui permet de catégoriser ceux qui s'en servent par leur langage. Ainsi chez l'auteur de *Mission terminée*, ces énoncés corroborent l'appartenance sociale des personnages à la catégorie de *l'homme de la rue*. De plus, de telles occurrences créent des effets par évolution, dans la mesure où elles génèrent des impressions, qui selon Charles Bally, *Résultent in directement des formes de vie et d'actualité associées dans l'esprit aux faits de langage*<sup>41</sup>.

Il arrive aussi que ces effets discursifs de familiarité soient générées dans le récit au moyen des stéréotypes lexico-sémantiques créés et entretenus par le narrateur.

### 2.1.5- Les stéréotypes lexico-sémantiques

Selon Dubois et alii, *Le stéréotype désigne un trait linguistique figé communément utilisé*.<sup>42</sup>

Notons que les locuteurs qui l'actualisent n'ont pas conscience. Généralement, il s'agit de termes chargés de connotations diverses. Dans *TSA, Mongo Beti* regorge une quantité impressionnante de ces faits. Jean Louis Dufrays dira que :

*Le stéréotype désigne une structure, une association d'élément qui peut se situer sur le plan proprement linguistique (syntagme, phrase) sur le plan thématique (scénario, schéma argumentatifs, actions, personnages décors) ou sur le plan idéologique (propositions, valeur, représentation mentales).*<sup>43</sup>

En inscrivant notre projet herméneutique dans le cadre fixé par cette définition, nous nous proposons de ressortir les stéréotypes lexico-sémantiques dans notre corpus. Puisque ces stéréotypes se ramènent à une phraséologie comportant des valeurs expressives qui dans la

<sup>41</sup> Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Paris, Klincksieck et Genève Georg, 1951, (tome 1), p221.

<sup>42</sup> *op. cit.*, p. 442

<sup>43</sup> Jean Louis Dufrays, « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va et vient », in *Alain Goulet*, (dir), *le stéréotype. Crise et transformation*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, presses de Caen, 1979. pp77-78.

narration romanesque, sont employés du fait de leur contenu affectif et pour leur incidence sur la sensibilité des lecteurs. Nous pouvons retenir des termes comme : Peter les plombs, voler dans les plumes.

« C'est vrai, ça ! On ne **pète pas les plombs** parce que des petits voleurs de poules vous ont soulagé d'une centaine de CD de jazz. ». (STA : 16).

« L'interlocuteur d'Eddie était un petit bonhomme, à peine soixante ou soixante-cinq kilos si ça se trouve, qui jaillit de sa chaise et entreprit laborieusement de lui **voler dans les plumes**. ». (STA : 110).

En plus de leur connotation de familiarité, ces expressions stéréotypées contribuent à la variation stylistique dans TSA. Mongo Beti parvient également à ériger la phraséologie populaire, donnant ainsi à son style les contours de la poétique d'un roman policier, avec les expressions suivantes : *mettre les pieds dans le plat, pédalé dans le couscous ; mettre le feu aux poudres*.

Par ailleurs, l'on trouve dans notre corpus plusieurs italianismes et latinismes d'expression dont la valeur fonctionnelle est de créer un pseudo registre classique. Nous pouvons avoir des termes suivants :

« Pourquoi ? demanda hargneusement Bébète. Il ya la méthode, **le modus operandi** comme on dit en latin, c'est ça qui me chiffonne, ma petite fille. ». (STA : 88).

« Merde, merde, merde, voyons voir, supposons que des gens malveillants veuillent connaître mes conversations et, **ipso facto**, s'informer d'avance de mes projets de papiers, (...). ». (STA : 94).

« Bon sang, mais bien sur qu'elle avait une double vie **cosi fan tutte**. Toutes nos nanas sont là, et qui leur en voudrait ? ». (STA : 267).

Ces italianismes et latinismes d'expression apparaissent dans le texte de Mongo Beti comme des clichés. Charles Bally dira : *Ils dénotent une demi-culture. Quand on se rend compte de leur véritable caractère, on ne les emploie guère que par manière de plaisanterie*<sup>44</sup>.

Toute fois, notons que Mongo Beti procède à des alternances codiques dans le récit littéraire. Tel qu'on le remarque, ces séquences d'alternance de codes s'articulent à des constructions syntaxiques de type thème commentaire. Ce qui permet aux personnages d'étaler leurs compétences linguistiques et de moraliser les propos qu'ils tiennent. Car l'alternance ne se réduit pas à un mélange aléatoire de langues. La motivation qui est à sa base est dans ce cas, plus stylistique et métaphorique que grammaticale. L'on aboutit ainsi à des connotations expressives dues aux différentes variations qui confèrent au texte littéraire un

---

<sup>44</sup> Charles Bally, *Traité de stylistique française, op. cit*, p. 85.

registre de discours, des connaissances que l'on peut tout de même acquérir hors de l'école sans érudition : la musique, le droit et les faits sociologiques, entrant ainsi dans la citoyenneté. Ce qui nous permet de nous plonger dans les variations de registre de langue.

## 2.2- LES VARIATIONS DE REGISTRE DE LANGUE

Parler de registre de langue dans cette œuvre romanesque, revient à donner à l'Afrique une vision sociologique faisant état des tentatives et des obstacles dont celle-ci est le théâtre, que ce soit dans le cadre de la situation coloniale des pays issus de la décolonisation. Cette approche indique une problématique du langage, d'où une variation des procédés d'expression selon le regard du narrateur. Il s'agit de dire ce qu'on voit et dire les être et les institutions en usant d'un lexique qui désigne leur praxis. C'est dans cette conception de l'écriture que s'actualisent en discontinuité, des registres spécialisés.

### 2.2.1- Le registre de la citoyenneté

Dans ce registre de la citoyenneté, Mongo Beti focalise la diégèse romanesque sur des questions de citoyenneté. Le regard du narrateur permet ainsi d'identifier les faits relatifs à ce domaine et de les nommer par des termes comme : faire le procès de ; être chargé d'une enquête, assurer une filature. Nous pouvons les observer dans les extraits suivants :

« On **fit le procès** de la police et de la magistrature, et aussi corrompues et perverses l'une que l'autre, (...) ». (STA : 106).

« Rencontrant Eddie le soir de ce même jour au bar où ils avaient leurs habitudes, il lui dit : (...), puisque c'est top secret' oui, enfin, je suis chargé d'une **enquête**. ». (STA : 188).

« Allez –vous- en tous, foutez –moi le camp, tas de jean-foutre même pas capable d'assurer correctement la plus simple **filature**. ». (STA : 351).

D'autres lexèmes appartenant au registre spécialisé du droit public permettant à Mongo Beti de procéder à la variation sociolectale dans le récit romanesque. C'est le cas de l'expression : code de procédure criminelle.

« Une controverse de droit qui s'ensuivit, d'où il résultait que l'avocat pouvait légitimement et légalement assister son client dans cette circonstance, PTC étant, en ce qui le concernait, débouté de sa prétention faute d'une référence explicite du **Code de procédure criminelle**. » (STA : 56).

Notons que l'ensemble de ces expressions renvoient à l'activité judiciaire dans la société et permet au texte romanesque de s'articuler à son contexte sociologique. En dehors de

ces expressions propres au registre du droit public et de la citoyenneté, Mongo Beti procède également à l'actualisation d'un autre registre spécialisé relatif au journalisme.

### **2.2.2- Le registre du journalisme**

Par son héros dans *TSA*, l'auteur propose une découverte de l'exercice du journalisme. Pour s'en convaincre, l'on peut passer en revue les termes de spécialité de ce métier : mettre l'accent sur les faits ; orchestrer une campagne. A propos observons ces phrases dans les extraits suivants :

« C'est vrai, PTC, intervint un autre humoriste qui avait des lettres, (...). Pascal parlait de l'infiniment grand et de l'infiniment petit ; c'est comme s'il avait voulu décrire notre situation anticipativement. Moi je voulais mettre l'accent sur les faits, c'est notre métier, non ? ». (*STA* : 78).

« PTC croit que c'est les barbouzes françaises, dit -il à peine attablé. Il en est persuadé (...). Tu as orchestré une campagne à propos de l'exploitation forestière, et quant tu touches au bois ici, forcément, tu énerves les français ; c'est la thèse de PTC. » (*STA* : 87).

Par le truchement de ces termes, Mongo Beti parvient à mettre l'accent sur la collecte ou le traitement des informations avec des termes comme changer la ligne éditoriale, conférence de rédaction.

« En tout cas, voilà ce qu'à osé me conseiller le délégué à la sécurité, que nous changions en somme la ligne éditoriale de notre journal. On aura tout vu dans ce pays. » (*STA* : 103).

« Ce matin-là, Zam était furieux, la qualité du journal laissant toujours effroyablement à désirer, selon lui. Au cours de la conférence de rédaction, il avait dit à PTC : « ce n'est plus possible ; nous allons perdre notre public. » (*STA* : 215).

Ces registres du journalisme montrent bien que Mongo Beti n'a laissé aucun maillon de la société dans son roman. Car d'une manière ou d'une autre chaque structure a un rôle bien fondamental dans cette prose romanesque. Qu'en est-il du registre de la musique évoquée par l'auteur ?

### **2.2.3- Le registre de la musique**

Dans ce registre de la musique, Mongo Beti actualise les termes anthroponymes relatifs à la culture du Jazz. Nous savons bien, le Jazz est un style de musique joué avec saxophones. Si Mongo Beti a fait allusion à ce style de musique, c'est pour relever la culture de certains personnages. Ceci s'observe au début du roman avec des termes de la musique.



« Il y avait là, je cite au hasard et en vrac, Charlie Christian dans From swing to bop- quand on n'a pas entendu ça dans sa vie, mon petit père, comme a coutume de dire Eddie, c'est comme si on n'avait pas vécu. (...) excusez du peu ; le prez, c'est comme si Picasso avait été musicien de Jazz, c'est un peu dommage qu'il ne l'ait pas été ; mais, que voulez-vous, le jazz, c'est comme partout, rien n'est parfait. ». (STA : 18).

Le narrateur de Mongo Beti partage ainsi avec les autres personnages non seulement ses connaissances au sujet des écrivains artistiques dans le jazz, mais surtout l'histoire de cette aventure musicale qui a constituée pour les noirs américains une réponse à l'esclavage. Mais le lecteur est également impliqué par Mongo Beti dans la sociologie de l'univers africain où évoluent les personnages, en proie à la superstition. Pour mieux expliquer ces faits de société, l'auteur de *Mission terminée* n'a pas mis de côté le registre de la sociologie.

#### **2.2.4- Le registre de la sociologie**

Certaines expressions dans *TSA* font explicitement référence aux us et coutumes de la société camerounaise. Ainsi émerge progressivement un registre de discours relatif à la sociologie ainsi que les rapports de force qui structurent les comportements de divers personnages, comme le mot surnaturel, qui apparaît dans l'extrait suivant :

« Qu'est ce que tu veux, je m'étais attaché à Bébète, mon vieux, que ça te plaise ou pas. Et c'est une litote, parce qu'il ya mille façons de dire la même chose en plus réaliste. C'est peut-être une histoire d'écorce, ici les gens croient qu'à ça pour décrire le drame que je vis. Le surnaturel, c'est leur truc, comme tu dirais. ». (STA : 246).

« Personne n'a pu m'en parler de façon à me convaincre. D'abord qui l'a jamais vu, à part les charlatans qui racontent des fables, pour que nous mettions un sou dans leur sébile ? ». (STA : 85).

De ce fait ces paradigmes identifiés font références aux pratiques magico-religieuses propres aux couches sociales dont le niveau de vie et d'instruction faibles prédisposent à la superstition, en faisant des victimes de tous les charlatans. Au demeurant, l'on peut tout de même s'interroger sur les aspects sociolinguistiques de la variation de ces différents registres dans *STA*.

## 2.3- LES REGISTRES ET VARIATION LINGUISTIQUE

La variation se ramène à l'ensemble des phénomènes langagiers qui sont des usages s'écartant peu de la norme linguistique, mais tout en permettant l'intercompréhension parmi les usagers de la langue française. La prose romanesques de Mongo Beti est ainsi riche de ces occurrences linguistiques qui sont à l'origine des formes de variation telle que la variation diaphasique, la variation diatopique et la variation diastratique.

### 2.3.1- La variation diaphasique

La variation diaphasique ou stylistique à laquelle nous nous intéressons ici est définie par Gadet comme la, *Capacité des locuteurs à moduler leur façon de parler en fonction de différents interlocuteurs et activités.*<sup>45</sup>.

L'existence de la variation selon entre autres, les contextes et les diverses situations de la communication sont bien présentes dans *TSA*. Dans ce roman, on note bien au niveau des personnages une volonté pour ceux-ci de se plier aux règles d'unité et de prestige en communiquant correctement, et d'autre part, la tolérance à utiliser des formes diversifiées. Dans ce contexte, tout dépend de la situation dans laquelle chaque personnage se trouve ou alors la volonté du narrateur à vouloir diversifier son langage à travers son écriture. Ainsi, d'un point de vue morphosyntaxique, on remarque cette diversité langagière dans la prose romanesque de Mongo Beti. Observons par exemple ces phrases qui traduisent inévitablement le langage familier :

« Les premiers arrivés s'écriaient, dans le plus classique des langages d'écoliers :-  
Ys' battent ! Ys' battent. Il y a un blanc et un noir, et y s'battent. » (*STA* : 201).

Par cet exemple, on voit bien qu'il s'agit d'un langage de la rue. Notons aussi que l'économie de la variation des registres repose sur le statut du narrateur, qui au fil du récit, affiche sa culture et ses connaissances. Dans tout les cas, Bernard Mouralis dira qu'il s'agit de : *La multiplication des marques du bien en manifestant de façon si visible la présence du narrateur, crée un effet de saturation qui peut conférer au texte une dimension parodique.*<sup>46</sup>.

Il en va de ces termes de l'argot que l'on retrouve dans le roman :

« Arrête tes conneries. Il y a des jours ou tu es tellement infect à force d'amertume que tu m'écœures, berk, berk. T'es quoi au juste? Shizo? Parano? Sado-maso ? Anarcho ? (...), Hooligan ? Enfant de Marie ?... ». (*STA* : 66).

---

<sup>45</sup> *op. cit*, p172

<sup>46</sup> Bernard Mouralis, « Aspect de l'écriture dans *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo Beti », in *Présence francophone*, n°17, Sherbrooke, p. 45-68.

La variation diaphasique conduit Mongo Beti à une mise en scène du français régional totalement africanisé. A cet effet il convient de rappeler des expressions ou des énoncés lexicaux qui ne peuvent être compris que par des locuteurs compétents en français camerounais. Au demeurant, l'on peut aussi s'intéresser sur les aspects sociolinguistiques de la variation diatopique.

### 2.3.2- La variation diatopique

Encore appelé variation régionale, la variation diatopique joue sur l'axe géographique ; la différenciation d'une langue suivant les régions relève de cette variation. Pour désigner les usages qui en résultent, on parle de régiolecte, de topolecte ou géolecte. Notons que la langue se repartie selon les différents usages qui en sont fait d'une région à une autre, autrement dit, les régionalismes qui sont faits au sein d'une même langue.

Dans le contexte de *TSA*. Cette variation diatopique est fortement représentée par les dialectes. Ici, Mongo Beti reproduit l'expression de ses personnages telle qu'elle est ou telle qu'elle est supposée l'avoir perçue. Il s'agit d'une expression qui fait prévaloir le contact de la langue française et d'autre langue en usage dans le milieu francophone ciblé par l'écrivain. Dans cette alternance, le français est en contact avec l'ewondo, langue bantoue de la providence camerounaise du centre :

« Je ne comprends rien du tout, maugréa la jeune femme dans sa langue maternelle ; je ne suis pas une intellectuelle ,moi. (...). Livrés sans recours à l'enfer des champs de coton, les esclaves noirs ont inventé cette musique-là, la plus belle du monde. Tu comprends ça, Bébète ? –**YĚ mabissi** ! ». (*STA* : 25).

« Ça signifie quoi, cette histoire ? Ne cessait de répéter PTC, en s'épongeant le visage ruisselant de sueur. **Nna wama**, ça signifie encore quoi ça ? ». (*STA* : 171).

En plus de ces termes typiquement ewondo, nous avons les interjections comme *ékyé*, *aka...*

« Sinon, **ékyé**, est ce que je serais là aujourd'hui et en chair et en os à vous parler de ces choses fâcheuses (...) ». (*STA* : 100).

L'écrivain apparaît ainsi comme un témoin privilégié de l'évolution du statut de la langue française en francophonie. Autant l'on ouvre la réflexion sur les incidences de la haute fréquence de cette interpénétration du français et sur le devenir de la langue française, outil de la communication, moyen et objet d'enseignement. Ces termes et expressions prononcés en ewondo posent le problème de la gestion scripturale du français et des langues

partenaires. Étant donné que nous nous situons dans un contexte social. Et qu'en est-il de la variation diastratique ?

### 2.3.3- La variation diastratique

La variation diastratique explique les différences entre les usages que font les locuteurs, selon les classes sociales auxquelles ils appartiennent et pratiqués par ces diverses classes sociales. L'on parlera dans ce cas des sociolectes. Il s'agit de l'acquisition de la variation diastratique, par l'élargissement des contacts sociaux.

Notre corpus n'est pas resté indifférent face à cette variation diastratique qui se pratique notamment au contact de la société. Étant donné que nous nous situons en sociolinguistique, il est important de souligner que *TSA* est un roman inspiré des faits sociaux d'où cette variation qui apparaît de part et d'autre dans le roman. Prenons par exemple ces expressions dans lesquelles on constate des mots et expressions qui traduisent le comportement des personnages du roman :

« C'est trop long, ton truc, camarade ; les plus courtes sont les meilleures. Tiens je vais t'en dire une, qui n'est pas de moi. » (*STA* : 47).

« Laisse tomber, mec ! répliquait à mi voix l'homme de loi au visage compassé. Fais pas chier. ». (*STA* : 55).

Notons aussi ces termes qui traduisent le caractère social même des personnages ainsi que le contexte dans lequel les personnages du récit évoluent.

« Sale petite pute, triple conne, va te faire foutre, cracha Zam. Qu'est ce que tu espères ? ». (*STA*, 142).

Outre leur caractérisation sociale, les acteurs sociaux sont partie prenante de différents types de liens sociaux (ou réseaux) qui varient en terme de degré d'interaction ou de proximité entre les locuteurs. Les réseaux sociaux sont des configurations relationnelles qui permettent d'analyser des structures sociales à différents niveaux ; parenté, groupe d'ami, relation de travail, bande, voisinage, loisirs, association, organisation.

Avec cette variation diastratique l'on constate bien que l'auteur de *Ville Cruelle* se situe dans un contexte bien déterminé dans lequel on voit apparaître des expressions qui montrent bien le caractère sociale des personnages.

En définitive, la variation des registres de langue pose le problème de la poétique narrative chez Mongo Beti. Comme on le voit, l'auteur fait alterner la narration avec de nombreux passages qui actualisent des registres spécialisés. Ces différents registres de

discours spécialisés résultent d'un véritable travail d'écriture chez l'auteur. Ainsi, à la lecture de *Trop de soleil tue l'amour*, nous comprenons que la prose romanesque de ce grand classique est réalisée par collecte, tri, sélection et ordonnancement. C'est donc une écriture fluide et dépouillée de surcharges fastidieuses.

L'étude des faits d'appropriation dans la prose romanesque de Mongo Beti nous a permis de constater qu'il en découle une technique de créativité permettant de rapprocher plusieurs mots à connotations variées. Cela permet à l'auteur de rester enraciné dans son univers traditionnel qu'il exprime par son ouverture à la langue française par assimilation sémantique. Il y a donc recherche d'une expressivité qui lui est propre. Car on note un conservatisme qui contribue à la métamorphose de la langue française qui gagne ainsi en expressions locales et en ressources nouvelles. L'auteur entend donc véhiculer une vision du monde, celle d'un espace social par delà la langue française, mais également des valeurs philosophiques, spirituelles et morales de portée universelle. Nous pouvons dire avec E.Mounier qu'*il se dégage les valeurs permanentes de l'héritage africain afin que l'élite africaine ne soit pas une élite de déracinés*.<sup>47</sup>. Il nous importe maintenant d'aborder la deuxième partie de notre travail de recherche portant sur les niveaux énonciatifs.

---

<sup>47</sup> E. Mounier cité par Jacques Chevrier, *Littérature Africaine*, Paris, Hatier, 1987, p.122.



**DEUXIEME PARTIE :**  
**LES NIVEAUX ENONCIATIFS**

Dans cette section, *Les niveaux énonciatifs*, nous nous proposons d'examiner cette facette de la variation linguistique à partir des structures d'énonciation. Il s'agit plus précisément de voir dans quelles mesures les structures d'énonciation contribuent à la variation langagière dans *STA* de Mongo Beti.

Dans le troisième chapitre intitulé *la situation énonciative* nous allons étudier la variation spatiotemporelle, les actants et les formes de modalités en rapport avec les stéréotypes des usages sociaux. Ensuite nous aborderons la significativité.

Enfin dans le quatrième chapitre, *les propos rapportés*, seront cernés comme moyens de variation à travers le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre. Ensuite nous allons continuer par la mise en discours particulières des influences socioculturelles, dans les tournures déclaratives, les tournures exclamatives, et les tournures interrogatives et le changement de plan de l'énonciation. Il s'agit dans ce dernier chapitre de montrer que la langue française subit des formes d'appropriation liées au contexte.



**CHAPITRE III :**  
**LA SITUATION ÉNONCIATIVE**



La particularité d'une étude romanesque qui est de verbaliser une société ou un univers référentiel ne va pas sans une certaine représentation du cadre temporel, du cadre spatial et des actants. Ceux-ci sont presque toujours caractérisés, voire sémitisés. Puisqu'ils sont perçus comme des points focaux dans le déroulement des actions.

En effet, l'étude toutes ces notions nous amène à conclure que la société de l'œuvre est véritablement couverte d'un voile sombre. Notons que ces paramètres poétiques constituent l'instant de validation de tous les phénomènes qui se perçoivent dans cette société. Cette articulation de notre travail qui se situe dans le prolongement des précédentes, se propose d'explorer d'autres modèles de textualisation de cette société en pleine crise dans *Trop de soleil tue l'amour*. Nous nous proposons de cerner la question de la situation énonciative en tant que marqueur de variation linguistique.

### **3.1- LE CADRE SPATIO-TEMPOREL ET LES ACTANTS**

Nous ne saurons faire l'étude intégrale d'une œuvre romanesque sans toute fois aborder l'étude du cadre spatio-temporel, des actants et de la référence. C'est l'ensemble de ces notions qui constituent le point culminant dans l'étude d'une prose romanesque et participent ainsi à la variation de l'œuvre.

#### **3.1.1- Le cadre temporel**

Étudier le temps dans un roman conduit à évaluer la durée des événements rapportés. Cette durée peut être brève ou au contraire étendue. Une narration ne rapporte pas toujours les faits dans leur déroulement chronologique. L'ordre des événements peut s'interrompre pour laisser place à un retour en arrière.

Dans le cadre de *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti, les événements ne suivent pas un ordre chronologique déterminé. L'auteur situe les événements tantôt pendant une période de la journée, tantôt pendant une période de l'année.

Le cadre temporel est l'un des premiers critères mettant en action les événements dans un roman. Pour mieux étayer ce cadre temporel, nous ferons allusion aux adverbes de temps, aux compléments circonstanciels de temps et à la notation de temps. Pour Maurice Grevisse, *la place de l'adverbe est assez variable ; souvent ce sont des raisons de style, d'équilibre rythmique, harmonie, mise en relief qui assignent à ce mot sa place dans la phrase.*<sup>48</sup>

Pour les adverbes de temps nous avons respectivement les cas suivants :

---

<sup>48</sup> Maurice Grevisse, *Le bon usage*, Paris Gembloux, édition Duculot, 1980, p. 1003.

« Juste à **ce moment –là** on entendit un bruit apocalyptique, une espèce d’énorme boum, qui ne ressemblait à aucun des bruits familiers aux oreilles des habitants de notre ville. » (STA : 89).

« Dis-moi la vérité **maintenant**. Vous aviez l’habitude de vous chamailler, tu te confiais peu ; mais je le sais, parce qu’elle partait **souvent depuis quelque temps**, est ce que je me trompe ? » (STA : 248).

« La veille, **l’avant-veille**, qu’est-ce que ça peu foutre ? On se chamaillait quasi quotidiennement » (STA : 248).

Dans la première occurrence, la locution adverbiale **ce moment-là** est formée de trois mots : nous avons l’adjectif démonstratif **ce** le nom **moment** qui signifie une petite partie du temps et l’adverbe de lieu **là**. On voit bien que ce groupe de mot indique le temps. Car on pouvait bien remplacer ce groupe de mot par l’adverbe **présentement** qui veut dire en ce moment. Mongo Beti emploi ces termes pour situer avec précision ses actions. Parce qu’il ne veut laisser aucun mouvement de la population.

Le deuxième exemple contient deux exemples purs d’adverbe de temps avec le terme **maintenant** qui signifie à l’instant présent et la locution adverbiale souvent depuis **quelques temps**. Le premier adverbe traduit ici une insistance et la locution adverbiale traduit de temps à autre.

Le dernier exemple composé de la locution adverbiale **l’avant –veille**, avec l’adverbe de temps avant et le nom veille. Ce qui veut dire **avant –hier** qui est un adverbe de temps qui marque un retour en arrière.

Dans le roman, ces adverbes de temps montrent que l’auteur varier les marquages de temps en l’inscrivant dans son contexte culturel.

En ce qui concerne les compléments circonstanciels de temps qui indique le temps des actions, nous avons ces quelques exemples :

« **Quand** la nouvelle de la mort de Maurice Mzilikazi était tombée, et compte tenu des circonstances insolites qui l’avaient entourée, Zamakwé s’était tout de suite figuré (...) » (STA : 20).

« Tu as oublié, **comme** chaque fois que tu as bu. » (STA : 29).

« On sut que le corps du prêtre était complètement dénudé **quand** on l’avait retrouvé » (STA : 39)

Nous constatons que tous ces compléments circonstanciels de temps sont introduits par des conjonctions de subordination indiquant le temps (**quand, comme et quand**). Il s’agit pour Mongo Beti de rendre ainsi compte de la pluralité de l’ancrage temporel, ce qui l’amène à recourir à d’autres expressions déictiques :

« Comme souvent, entre l'homme et la femme, **la matinée** avait été un moment de complicité délicieuse, ponctuée d'effleurements... » (STA : 15).

La notation de temps dans cet exemple est introduite par l'article défini **la** et le nom qui marque le temps qui s'écoule entre le lever du soleil et midi (**matinée**) montre bien que les actions du roman n'avaient pas de temps fixe. Car à tout moment, les personnages pouvaient s'investir quel qu'en soit le temps qui faisait.

« Tout s'était gâté en fin **d'après-midi**, alors que, revenu des nombreuses courses que lui demandait rituellement le journal, Elisabeth avait trouvé Zam occupé à rédiger un message... ». (STA : 15).

« **Ce soir- là**, les journalistes réussirent, à force d'habileté et de témérité dans la manœuvre, à amener leurs hôtes pour une fois sur le terrain des réalités, et les réalités quotidiennes ici avaient pour nom les horreurs de l'insécurité et de l'anarchie. » (STA : 106).

Cet exemple constitué de l'expression **ce soir-là** est composé de l'adjectif démonstratif **ce** du nom **soir** marquant les dernières heures de jour et de l'adverbe de lieu **là** traduisant le moment même pendant lequel l'action se déroule.

« C'était justement au cours du **mois de Juin**, par un temps très chaud, parfois brûlant, sous un ciel agité de nuages turbulents » (STA : 23).

Au regard de tout ce qui précède, nous pouvons dire que tous les événements qui se déroulent dans la journée sont essentiellement dans le journal de Zam. C'est un lieu dans lequel les personnages du roman viennent perdre le temps tout en racontant les péripéties de la société dans laquelle ils vivent. Dans la soirée, c'est surtout dans les bars que les personnages se retrouvent pour un bilan de la journée autour d'une boisson alcoolisée. Ces éléments traduisent l'intrication de la variation et du changement des variables, mettant ainsi en exergue le temps pendant lequel évoluent les personnages du roman.

En somme, pouvons dire que l'étude du temps nous permet de montrer que Mongo Béti ne veut pas laisser inaperçu les événements qui ont marqué son pays surtout lorsque ces événements participent à la variabilité des actions du roman, entendu ici comme une propriété de la langue sur laquelle s'appuie l'idée de traiter le langage sous l'angle de la variation. Cette étude du temps nous permet d'aboutir à l'étude de l'espace.

### 3.1.2- Le cadre spatial

Comme dans l'étude du cadre temporel, nous étudierons le cadre spatial à partir des adverbes de lieux, et des notations de lieu ou toponymie. Dans ce roman de Mongo Béti, la

représentation de l'espace est empreinte d'un fort coefficient de péjoration. Nous constatons d'abord le déictique de lieu **ici** qui apparaît plusieurs fois. Nous voyons les personnages s'en servir pour circonscrire leur espace de vie. Pour Zamakwé, le vol de ses CD demeure un épiphénomène dit t-il :

« Certes, mais **ici** personne n'irait faire un drame d'un cambriolage, jazz ou pas. Dans un autre pays, je ne dis pas. » (STA : 18).

Dans le même ordre d'idées, le narrateur avoue que cet espace est miné par la corruption et des comportements sociaux qui laissent à réfléchir :

« C'est vrai qu'**ici**, tout le monde peut acheter tout le monde à condition d'avoir l'argent, pas même beaucoup » (STA : 230).

« Mais oui mon grand, la vie **ici**, c'est ça sauf pour un petit journaliste romantique de mes deux » (STA : 244).

Notons aussi que cet adverbe de lieu **ici** est relayé par les groupes nominaux qui portent sur l'espace circonscrit des jugements de valeur assez péjoratifs. C'est ainsi que Eddie peut s'exclamer :

« Quel **pays de cons** ! Qu'est-ce que nous avons fait au bon Dieu pour mériter ça ! » (STA : 238).

Même Georges qui pourtant un étranger va renchérir en ces termes :

« Sur quel **bled** impossible je suis tombé ». (STA : 126).

Et P.T.C n'est pas en reste lorsque sur un ton persiflant justifié par son métier, il présente leur espace de vie par un effet de monstration au moyen du présentatif « **voilà** » :

« Ouais, **voilà** bien notre **malheureux pays**, harangua P.T.C prenant à témoin le nombreux public qui avait envahi l'appartement. » (STA : 52).

Le narrateur lui aussi dans la même lancée, procède de façon présomptive aux discours précédents :

« Oui c'est toujours calamiteux, un destin dans une **république bananière** parce que le malheur n'y a jamais de fin » (STA : 364).

Cet extrait qui se trouve à l'excipit occupe ainsi une position stratégique et mérite d'être lu. Il vient arrêter cette ceinture de malheur qui enlace l'espace topique et qui contraste avec un autre adverbe de lieu **ailleurs**.

En plus de l'espace qui est représenté dans ce roman par **ici**, nous avons aussi l'évocation d'un espace hétérotopique présenté par l'adverbe **l'ailleurs**. Cet espace rêvé, mais malheureusement absentifié. C'est le sillage que l'on voit des personnages mettre en relation deux espaces sous forme de raisonnements dialectiques d'où une variation

synchronique représentant ainsi une manifestation du changement de lieu. C'est le cas de Zamakwé qui sait le préjudice lié au cambriolage dont il a été victime a quand même conscience que c'eut été différent ailleurs :

« Dans un **autre pays**, je ne dis pas. ça serait l'Helvétie, par exemple, ou le Liechtenstein, ou l'Islande, enfin quoi, l'un de **ces pays bénis** des dieux, peut-être imaginaire d'ailleurs, ou le peuple choisit librement ses dirigeants tandis que les forces de l'ordre protègent le citoyen, la seule monstruosité de l'acte ameuterait les voisins ; nous irons en cortège protester à l'hôtel de ville ; la police nationale, la maréchaussée mêlées aux organisations de défense des droits de l'Homme et du consommateur seraient sur les dents. J'exagère. » (STA : 18).

Notons que le conditionnel présent qui est assez récurrent dans cet extrait, trahit à suffisance ce que nous pourrions appeler avec les grammairiens *l'irréel du présent*. Cet **ailleurs** que nous pouvons considérer comme un paradis n'est qu'une simple conjoncture. Cependant, pour ceux qui peuplent l'espace d'ici, la migration vers l'ailleurs demeure une aspiration affamée. Et le narrateur évoque cette soif d'exil en ces termes :

« Avons-nous un avenir collectif ? peut-on aimer ce pays, théâtre probable des génocides de demain, prochain Rwanda sans doute ? Si l'on nous donnait les moyens d'aller **ailleurs**, qui resterait ? A voir quelle patience résignée elle assiège quotidiennement les ambassades et les consulats étrangers, notre jeunesse ne semble avoir qu'une devise : partir. » (STA : 155).

Dans l'ensemble, on note un renversement antithétique des deux adverbes contradictoires : **l'ici et l'ailleurs**. Notons que cette bipolarité topologique se veut avant tout adversative.

Parlant des notations de lieu ou toponymie, nous avons les exemples suivants :

« En revanche, j'attends le locataire de ces lieux demain **au commissariat central**, bureau n°17. Bonne nuit, messieurs » (STA :53).

« Eddie fut longtemps très jeune chômeur et presque clochard **à Paris**, ou il était allé comme tout le monde alors, c'est-à-dire sans raison, (...) ». (STA : 69).

« Est-ce que son excellence notre président n'a pas été reçue ensuite **à Washington** avec les honneurs dus à son rang, puis **à Paris, à Bonn**, et même **à Londres** par Madame Thatcher, la Dame de fer, soi-même ? » (STA :295).

Le premier exemple est une réplique du commissaire divisionnaire Belingboa Jean-Martial qui évoque le nom du **commissariat central** pour l'affaire du cadavre retrouvé dans le bureau du journal de P.T.C.

Le second exemple évoque la capitale de la France qui est **Paris**. Cet exemple montre un peu toutes les souffrances d'Eddie à Paris. Car il y était allé clandestinement et il n'avait pas de papier. Raison pour laquelle il était un clochard.

Le dernier exemple évoque simultanément quatre villes : **Washington, Paris, Bonn** et **Londres**, montrant ainsi le passage du chef de l'État dans toutes ces grandes villes du monde.

L'auteur fait allusion à tous ces différents lieux pour montrer qu'aucun lieu ni ville ne lui échappe. Car des sous quartier jusqu'aux grandes villes du monde, les actions ne passent pas inaperçus. Il se dégage ainsi du recours à ces déictiques une esthétique de la variation dans le roman de Mongo Beti.

### 3.1.3- Les actants et le référent

Dans ce récit fictif de retour d'exil, sont mis en action une diversité de personnages. Les personnages sont considérés ici comme des catégories exclusivement anthropomorphes. Pour Greimas<sup>49</sup>, c'est un model sémiotique ayant un rôle thématique, c'est-à-dire celui qui renvoie à ses catégories psychologiques, à ses systèmes de valeur. La conception greimassienne du personnage comme un actant représente une force agissante dans un système de forme. En élaborant la sémiotique narrative, Greimas s'appuie sur le schéma actantiel qui se veut une formalisation géométrique capable de rendre compte de la complexité des programmes narratifs de l'ordre de l'être ou celui de l'avoir. Pour notre étude portant sur les actants, nous le ferons à partir du schéma de Greimas tout en évoquant le(s) destinataire(s), le(s) destinataire(s), l'objet, le(s) adjuvant(s) et l' (s) opposant (s).

À la lecture de *Trop de soleil tue l'amour*, nous pouvons dire que le **destinataire** c'est sans doute Mongo Beti qui dénonce la situation de son pays en faisant allusion à la dictature, l'injustice sociale, l'insécurité, la violence, la débauche, l'alcoolisme, l'exploitation, la corruption et l'amour passion. C'est l'exemple de ces paroles du narrateur :

« D'abord ici, rien ne rime jamais à rien. Est-ce que l'on imagine un pays, constamment en proie aux convulsions sociales, ethniques et politiques, sous développé de surcroît, où le chef de l'Etat peut s'octroyer six grandes semaines de villégiature à l'étranger ? » (STA : 21).

**Le destinataire** de cette œuvre serait les lecteurs, comme en témoignent ces propos se trouvant à la fin du roman, plus précisément l'épilogue :

« Oui, c'est toujours calamiteux, un destin dans une république bananière, parce que le malheur n'y a jamais de fin. Que **le lecteur** ne s'étonne point si jamais des

<sup>49</sup> Algirdas Julien Greimas, *Du sens II*, Paris, seuil 1970.

épisodes à venir ressemblaient comme deux gouttes d'eau à celui qui vient de lui être conté, sans oublier que bien des drames, esquissés ici, ont pu le laisser sur sa fin. Rien n'irrite tant **certains lecteurs** qu'un destin romanesque apparemment inachevé. Il s'en trouvera pourtant parmi les mêmes, quand tout ce beau monde surgit des limbes d'une imagination se sera marié, aura fait des dizaines d'enfants, se sera décédé- car c'est toujours ainsi que ça se passe (...) » (STA : 364).

**L'objet** dans ce roman représente la société camerounaise, celle de l'auteur. Car dans tout le roman, il s'agit de la grande psychose qu'a traversée son pays tout comme bien d'autres pays africains.

**Les adjuvants** dans ce roman sont les personnages principaux et qui sont des intellectuels, ceux qui luttent pour la justice et le développement du pays. Pour Mongo Beti,

*Un intellectuel ce n'est pas seulement quelqu'un qui a des diplômes. C'est quelqu'un qui a choisi d'envisager le monde d'une certaine façon, en accordant la priorité à un certain nombre de valeurs comme l'engagement, l'abnégation, la réflexion.<sup>50</sup>*

Ces adjuvants sont :

**Zamakwé.** Dans cette œuvre, il apparaît comme un personnage capricieux, souvent inconscient et irresponsable dont la vraisemblance est à relier à sa profession de journaliste pour laquelle il risque sa vie et se prive de richesses. En effet, c'est un journaliste politique dans l'hebdomadaire de l'opposition qui partage sa passion entre les articles au vitriol contre la dictature au pouvoir, son amour instable pour la sulfureuse Bébète et d'incroyables rasades de whisky. Il joue son rôle dans la farce, dénonçant d'une plume vigoureuse les scandales bien réels dont tout le monde se moque, chacun ici ayant adhéré depuis longtemps aux vertus démocratiques être volé, espionné, menacé de mort, soupçonné de meurtre puisqu'un cadavre a été retrouvé dans son appartement.

**P.T.C (Poids Total en charge).** Il est encore appelé Souop Lazare. Patron de Zam, au caractère soucier et combatif, il révèle le sentiment sans cesse grandissant des populations d'Afrique francophone à l'encontre des français. Il combat par attitude la plupart du temps, pour retrouver tout ce qui rendait à sa vie son sens, à son cœur la paix, à son esprit l'équilibre.

« P.T.C., peu rompu, lui, aux travaux pratiques du stoïcisme, s'irritait de l'odeur entêtante de pisse, du va-et-vient des fonctionnaires en tenue turbulents comme des galopins sortant de l'école la journée terminée, des portes qui claquaient de la pénombre, régnant dans ces lieux, de la condition humaine en général, eut-on dit. » (STA : 56).

---

<sup>50</sup> Ambroise Kom, "Mongo Beti parle, *Bayreuth African studies series*", n°54. Bayreuth University, 2002, p35.

**Eddie.** C'est un ami de Zam, avocat marron au caractère révolutionnaire. Le parcours qui l'a mené jusqu'au barreau est atypique.

« Eddie est revenu échouer dans son pays natal ou il est inscrit au barreau on ne sait trop à la suite de quelle acrobatie, puisque au témoignage de tous y compris sa propre famille, personne n'a connaissance qu'Eddie ait jamais passé un examen même un examen de droit, science pourtant facile, à la portée du premier venu. » (STA : 69-70).

Sans faire d'Eddie une allégorie de l'Afrique, il est le prototype de l'homme aigri et amer, sans doute parce qu'il avait été rapatrié par charter de la France. C'est donc un avocat roublard donc la fonction, disons-nous ne dépend plus de la qualification requise.

« Au commissariat central on fit attendre longtemps Zam, qui était accompagné de P.T.C et de son vieux complice en jazzomanie, Eddie, déguisé en avocat, rencontré miraculeusement quelques minutes plus tôt. » (STA : 55).

On assiste donc à une profanation du métier d'avocat, à une dérision de la logique, mieux à un carnaval de la dérision. Eddie vit en permanence dans un rôle qu'il incarne. Nous pouvons dire que C'est l'homme des combines louches :

« Eddie, qui, comme tous les voyous avant beaucoup d'entregent c'est-à-dire des tas de combines toujours douteuses, mais non moins propices et ses entrées partout, singulièrement dans les locaux des diverses polices, s'était figuré que ces lieux et leurs habitants devaient finir par leur livrer le secret de la disparition de Bébête. Il fit pourtant régulièrement chou blanc. » (STA : 157).

Eddie symbolise ainsi la plupart des Africains qui ont compris que là où le peuple a été très longtemps à l'écart des lumières du droit, le vice devient la vertu.

**Bébête**, c'est la bien aimée de notre héros Zamakwé. Elle est la représentation de l'image de la femme africaine victime de l'exploitation sexuelle perpétrée par les colons notamment au lendemain des indépendances. Elle n'a pas reçu une éducation de base. Et **Nathalie**, nièce d'Ebénézer, est dans cette œuvre le symbole de l'innocence.

**Les opposants** ici sont ceux qui contrarient la quête des adjuvants. Dans le roman, nous avons :

**Le corps de métier de la police.** Leur compétence est le reflet même des fonctionnaires qui manquent d'habileté dans l'exercice de leur fonction. Pour ce corps de métier qui est la police, même une initiative aussi banale qu'une enquête a toutes les chances d'aboutir à une impasse parce que :

« Chaque fois qu'on fait une enquête, avoue le commissaire, on tombe immanquablement sur un grand » (STA : 192).



Le commissaire de police Norbert, un flic corrompu, est ainsi cité par exemple. Pour le narrateur, la police, tous grades confondus, est réduite au simple rôle de figuration. Trop corrompu, elle fonctionne sans archives et ne fait jamais d'enquête :

« Un policier qui enquête, c'est tout de suite Tcholliré ou Mantoum. Je l'ai dit : un policier chez nous n'est pas censé faire des enquêtes. » (STA : 177).

Le corps de la fonction publique n'est pas du reste puisque ses agents trouvent toujours l'occasion de se dérober devant les tâches qui interpellent par une formule devenue une représentation.

**Georges**, le français, avec plusieurs objectifs. Il vient dans le pays pour favoriser l'exploitation des ressources tout en tenant compte de la méprise de la main mise de la métropole sur l'économie et la politique pratiquée dans ce pays.

**Ebénézer**, le richissime manipulateur des foules, l'âme des complots tordus. Il est en quelque sorte la courroie de transmission de l'exploitation abusive aussi bien sur le plan politique qu'humain.

L'étude des personnages nous nous amène à nous poser la question sur le référent de cette œuvre.

### **Le référent**

Le référent renvoie à l'ensemble des idées qu'on retrouve dans l'œuvre et qui participent à la variation linguistique de l'œuvre. *Trop de soleil tue l'amour* est une œuvre dans laquelle foisonnent plusieurs thèmes relatifs au milieu social camerounais. On retrouve le thème de l'exil avec le retour des intellectuels. Pour ceux des intellectuels qui sont revenus d'exil, on voit leurs avis, leurs initiatives du reste assez louables, contrecarrées par des points de vue contraires et poussées à des résultats nuls :

« L'arrivée massive des exilés causa un choc aux populations, en les contraignant à un brusque réveil. On se réjouissait en public du retour des enfants prodiges ; en privé, on les blâmait de ne pas agir et sentir comme tout le monde. S'indignaient-ils de la corruption ? On leur répondait : « il faut bien que tout le monde mange », oh, le vilain mot ! S'abstenaient-ils de courtiser les puissants ? Le peuple sermonnait : « Dieu a dit : obéissez aux supérieurs » S'acharnaient-ils au travail ? On les blâmait, sous prétexte que l'homme n'a qu'une vie et qu'il faut la gâcher le moins possible. Se scandalisaient-ils des financements dérisoires de l'éducation et de la santé des populations ? Priorité au remboursement de la dette, leur rétorquaient la banque mondiale et le fond monétaire international. Prêchaient-ils la révolution, comme c'est la manie chez les exilés revenus au pays ? On levait les yeux au ciel en invoquant la fatalité. » (STA : 116-117).

La corruption, avons-nous dit, tient une place importante dans cette œuvre, ainsi que l'arnaque, la pauvreté, l'abus de pouvoir, la violation des droits de l'homme, véritables fléaux qui ravagent la société africaine et surtout camerounaise. Le vol et la criminalité sont aussi bien analysés dans ce roman tout comme les thèmes de trafic des êtres humains et de l'espionnage.

De nombreuses idées sur des sujets divers sont, par conséquent, développés dans le roman, quelles soient diffuse ou isolées à travers ces fils conducteurs. On noterait alors par exemple l'idée du néocolonialisme, un colonialisme *moderne* camouflé, avec cette main mise de la France sur ses anciennes colonies et dont elle y retrace plusieurs stratégies de rétention du libre échange, ce qui n'est plus le cas des colonies hispanophones et anglophones.

Les détournements de fonds publics sont partout présentés ici comme des idées qui, avec la dévaluation, ont prévalu à cette époque et se rattacherait de part le contexte économique et politique, à la pensée commune ; cela au point où,

« Nul ne pouvait être riche s'il n'était pas du parti unique. » (STA, p62)

Cette étude des personnages et du référent nous amène à nous poser la question sur la référence et la variation des registres. C'est-à-dire voir comment ces derniers sont évalués dans l'œuvre.

### **3.1.4- La référence et la variation des registres.**

Il s'agit pour nous dans cette partie de montrer la façon dont les personnages, cette fois considérés comme catégorie exclusivement anthropomorphes, sont évalués. Avec Kerbrat<sup>51</sup>, nous dirons que ces référents humains sont, dans la trame narrative, pris en charge par des lexèmes qui charrient des jugements de valeur d'après les catégories d'opposition du type beau / laid, bon/mauvais, péjoratifs/mélioratif. Nous aborderons cette axiologisation en appréhendant le personnage comme modèle sémiotique selon Greimas<sup>52</sup>.

Dans STA, le narrateur pour figurer le rôle thématique, a recourt à l'éthopée que nous définissons à la suite de Fontanier comme *une description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif.*<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

<sup>52</sup> *op.cit.*

<sup>53</sup> Fontanier, *les figures de discours*, Paris Flammarion, 1977, p. 427.

Dans notre corpus, les éthopées sont ouvertement dépréciatives. Bien plus, ce sont les grandes figures emblématiques de la société qui sont ainsi réifiées. Premièrement, les intellectuels, ceux en qui reposent les espoirs de redressement d'une société en pleine crise ne résistent pas à l'appât du gain. Djiffack parlera des *intellectuels organique du pouvoir*<sup>54</sup>. C'est ce que laisse entendre Ebenézer lorsqu'il dit :

« C'est faire beaucoup d'honneur à ces farceurs (les intellectuels). (...) la provocation c'est leur cinéma préféré (...) C'est toujours un tort de se laisser impressionner par ces gens là, sous prétexte qu'ils savent manier la plume ou déployer une fastueuse rhétorique. Ce sont des imposteurs, des clowns. Tu fais taire les meilleurs pour quelques centaines de milliers de francs. » (STA : 305).

Notons que, Ebenézer qui parle ainsi n'est pas un modèle en soi. Lui qui représente tout les signes extérieurs de la réussite n'est pas recommandable d'un point de vue éthique. C'est grâce à sa petite nièce que Georges son hôte et à travers lui le lecteur sont conduit dans les traces de l'existence de cet être amoral. L'on découvre alors un toxicomane invétéré :

« Sitôt dépouillé de son éternelle saharienne de bonnes coupe, le sieur Ebenézer, un prénom comme on n'en fait plus, même chez nous, s'enfermait quotidiennement pour s'adonner à la toxicomanie. » (STA : 320).

« Le même jour, à l'heure où l'oncle s'abandonnait rituellement aux délices des paradis artificiels, la nièce introduisit l'homme blanc qui ne lui avait pourtant rien demandé, dans l'appartement secret qui servait de sanctuaire au maitre des lieux. ». (STA : 324).

Notre homme ne répugne pas les orgies sexuelles :

« La gamine montra un jour au toubab le gros homme se livrant à des ébats croustillants en compagnie de dames de diverses races, y compris des toubabesses. » (STA : 322).

Nous voyons bien que les qualités morales sont soit mises en texte par des termes axiologiques péjoratifs avec des termes comme *farceurs*, *clowns*, *imposteurs*, soit par des prédications dépréciatives, avec des expressions comme *s'adonner à la toxicomanie*, *s'abandonnait rituellement aux délices des paradis artificiels*, *se livrant à des ébats croustillants*. Somme toute, il s'agit d'une société marqué par une déchéance morale tous azimuts. Eddie dresse devant ainsi devant Georges ébahi, sous forme d'énumération chaotique, la liste des tenants de cette déplorable situation :

« Chez nous, le chef de l'Etat fait dans l'évasion des capitaux, ministre et hauts fonctionnaires dans l'import-export et autres business pas toujours honnêtes, curés

---

<sup>54</sup> André Djiffack, *Mongo Beti, La quête de la liberté*, Paris, L'Harmattan, p. 230.

et évêques dans le maraboutisme, assureurs et banquiers dans l'extorsion de fonds comme des gangsters, les écoliers dans la prostitution, leurs mamans dans le maquereautage, les toubibs dans le charlatanisme, les garagistes dans le trafic des voitures volées, on fait tous dans l'escroquerie. » (STA : 342).

Outre cet anti climax ou gradation descendante qui esquisse une société viciée de haut en bas, cet extrait est une sorte de nomenclature à l'intérieur de laquelle les composantes de la société sont énumérées par expansion. On note une qualité morale au moyen d'une prédication attribuée à chacune d'elle. L'énumération ici s'achève sur l'indéfini de la totalité « tous » dans un effet récapitulatif, de résumé. Il s'agit pour Mongo Beti de montrer que l'ensemble des personnages exercent une fonction de contrôle sur leur production linguistique. Cette articulation de notre travail qui se situe dans le prolongement des précédents, se propose d'explorer d'autres modèles de textualisation comme les stéréotypages des usages sociaux.

### **3.1.5- les stéréotypages des usages sociaux.**

Lorsqu'on ouvre notre roman, dès les premières pages, l'on est tout de suite accroché par cette déclaration du narrateur :

« Il suffit d'avoir vécu quelques semaines dans une république africaine francophone pour concevoir l'incroyable monotonie existentielle propre à ces pays » (STA : 22).

Il se trouve qu'au fil des pages, cette monotonie n'est pas le fait d'une simple déclaration. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'une hideuse monotonie existentielle qui a tôt fait de se transformer en stéréotype que nous définissons à la suite de Charaudeau comme l'ensemble *d'image préconçues et figées, sommaires et tranchées que se fait l'individu sous l'influence de son milieu social*.<sup>55</sup> Ces stéréotypes sont justement pris en charge dans notre corpus par des outils lexicaux et grammaticaux qui le mettent en texte.

Nous notons à cet effet un emploi récurrent des adverbes d'aspect itératif ou duratif, tant il est vrai que la répétitivité reste à la source de la constitution et de la vitalité des stéréotypes. Ainsi, dans notre corpus, le policier évoque la régularité de l'arnaque des taximen dont ils sont les auteurs :

« C'est simple, tu siffles au passage d'un taxi ou d'un car. Le type se range. « Papier ? » Il tend une liasse de paperasse sale, torchonnées. C'est toujours comme ça ». (STA : 128).

---

<sup>55</sup> Patrick Charaudeau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Edition Seuil, 2002, p.546.

Cela est confirmé par le narrateur qui renchérit :

« Habituellement, on rassemble les éléments du commissariat au début de la journée pour leur communiquer, par une formule codée, le tarif fixé quotidiennement par le patron, et proposé à la négociation de l'assistance ». (STA : 118).

Il s'agit, au reste, d'un corps de métier dont la compétence est le reflet même de l'impéritie, tant et si bien qu'une initiative aussi banale qu'une enquête a toutes les chances d'aboutir. Celui de la fonction publique n'est pas en reste puisque ses agents trouvent toujours l'occasion de se dérober devant les tâches qui les interpellent par une formule devenue un cliché :

« Je vais voir ce que je peux faire » (STA : 177).

C'est ce qui justifie cette intervention méta discursive du narrateur :

« Cette formule est utilisée rituellement ici par les fonctionnaires pour éviter tout effort et se dérober à la sollicitation d'un usager » (STA : 117).

À défaut des adverbes, l'écriture a recours aux noms caractérisés, aux prépositionnel exprimant eux aussi des stéréotypes sociaux. On voit par exemple l'insalubrité s'inscrire dans la permanence du moment où elle a cessé de surprendre. C'est le cas d'une fourgonnette de police :

« Garée de guingois, au pied de **la traditionnelle** pyramide d'ordures, près de l'immeuble » (STA : 30).

De même, l'occasion des meetings politiques n'est plus l'instant fatidique pouvant donner lieu à un infléchissement de la courbe du destin des populations. Une sorte d'aplatissement semble les avoir gagnées depuis la nuit des temps. Notons par exemple cet itinéraire d'une caravane politique retracé par le narrateur, dévoile une monotonie curieuse :

« Tout se déroula de la **même façon** (...) le héros suscita le même tonnerre de youyous et de roulements de tam-tams (...) avant de combler les attentes « réelles » de la foule **habituée de longue date** à festoyer lors des visites des politiciens » (STA : 170).

Parfois, ce sont des temps verbaux spécifiques tel que le présent d'habitude qui domine de longs extraits et inscrit ainsi les procès exprimés dans la permanence. Ainsi le narrateur, par un effet de discours rapporté, celui d'une certaine opinion, livre ainsi l'image d'une société lézardée à perpétuité :

« Ils disent que nous sommes pareils à l'écorce terrestre, couturée de lignes de fracture qui dessinent autant de plaques autonomes ; celles-ci se frôlent mais ne se soudent jamais les unes aux autres ; il arrive au contraire qu'elles se froissent

mutuellement, et même se fracassent l'une contre l'autre ; ces explosions muettes et invisibles libèrent un grouillement de renégats, sycophantes, faux frère, faux culs, faux derches, tous acolytes minables de notre enfer de mesquinerie. C'est au point que, à en croire d'aucuns, sans doute les mêmes qui se réfèrent aux guerres de libération du Viêt-Nam ou de l'Algérie, tout combat collectif d'envergure nous est interdit. » (STA : 153-154).

Ce sont autant d'indices textuels aptes à exprimer le figement d'une société avec des stéréotypes. Ici l'événement a cédé la place au stéréotype poursuivant cette politique médiocre. Notons que l'écriture de *Trop de soleil tue l'amour* emprunte aussi à la significativité.

### 3.2- LA SIGNIFICATIVITE

Nous proposons dans cette sous partie de montrer que l'écriture de *STA* fait se succéder à des séquences antinomiques comme le mouvement inverse d'une même mécanique, suggérant ainsi une ambiance de conflagration. Au demeurant, tout dans cet univers s'oppose, tout est double et l'on note non seulement une logique dérégulée, mais aussi une violence verbale atroce.

#### 3.2.1- La logique dérégulée

Avec l'esthétique de la réception, la notion de pacte scripturaire commande que l'œuvre littéraire ne soit en principe produite que par rapport à l'horizon d'attente du public défini par Molinié comme *un code actantiel, admis et attendu par le lecteur, lié à une sorte d'univers de croyance concernant la pragmatique littéraire*<sup>56</sup>. Nous pouvons ainsi poser comme postulat de départ que le lecteur de *Trop de soleil tue l'amour* n'aborde pas ce récit qu'à partir d'un préconstruit, familiarisé qu'il est, à des scénarios communs et intertextuels, habitué à de clichés sociaux d'évidence. Ce dernier qui est donc supposé appartenir à une certaine opinion selon Amossy, c'est-à-dire à *l'espace du plausible tel que l'appréhende le sens commun*<sup>57</sup> est tout de suite frappé, à la lecture de ce roman de Mongo Beti, par ce que nous pourrions appeler la rupture du pacte scripturaire, frappé par une dérision de logique. Il s'agit ici d'une variante des figures d'opposition, qui en est la technique d'expression privilégiée. Le monde de l'œuvre en effet baigne dans une ambiance à la limite du fantastique. Elle est exprimée au début de l'œuvre en ces termes :

« Pour qui arrive de l'extérieur, tout le monde chez nous marche un peu sur la tête » (STA : 22).

<sup>56</sup> Georges Molinié, *Sémiostylistique : l'effet de l'art*, Paris, PUF, 1993, p. 60.

<sup>57</sup> Ruth Amossy, *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000, p. 90.

Ce macro espace représenté par le groupe prépositionnel « chez nous » est caractérisé par l'illogique qui a tôt fait de contaminer les micros espaces telles que les villes, et dont la capitale est une représentation :

« Comment se représenter sérieusement que, dans certains quartiers de cette ville même, notre capitale, qui n'abrite pas moins d'un million d'habitants, l'éclairage public s'allume le jour, mais s'éteint la nuit venue ? Et que dire de la coupure d'eau du mois dernier ? (STA : 21).

Le lecteur qui n'a pas vécu dans ce pays n'y comprend rien, tout comme il peut trouver le parcours d'Eddie atypique. Ce parcours qui l'a mené jusqu'au barreau :

« Eddie est revenu échouer dans son pays natal où il est inscrit au barreau on ne sait trop à la suite de quelle acrobatie, puisque, au témoignage de tous, y compris sa propre famille, personne n'a connaissance qu'Eddie ait jamais passé un examen de droit, science pourtant facile, à la portée du premier venu. ». (STA : 69-70).

La déviation du lien causale est nettement perceptible ici puisque l'accès à la fonction le barreau) ne dépend pas de la qualification requise (un diplôme en droit). De même, le lecteur ne peut manquer d'être frappé par la dérision de la causalité dans ces propos de Zamakwé :

« Comme j'avais très peu à l'époque d'être empoisonné et que je voulais être toujours le petit garçon de ma chéri maman, j'ai décidé de ne jamais être riche » (STA : 53).

À l'observation, la conjonction causative *comme* n'entraîne pas, dans cet énoncé une subordonnée au contenu objectif par rapport à celui de la principale. Tout au contraire, elle érige en causalité subjective des raisons tout à fait légères : ne pas accéder à la richesse du fait de la peur de la mort et parce qu'on veut demeurer toujours aimé de la mère. Ainsi nous constatons une démystification des intellectuels organiques et des politiques à travers une violence verbale dans l'œuvre.

### **3.2.2- la violence verbale**

À nous interroger sur le statut social de ce texte littéraire, nous avons à faire à une constellation des personnages : les intellectuel, les politiciens, les policiers, et d'autres qui, par leur activité discursive, essaient mutuellement de surmonter les nuances de dévalorisation sans toujours y parvenir. *STA* laisse émerger une sociabilité dans laquelle la relation avec l'autre est essentiellement empreinte d'opacité. Cette hypothèse est le fait d'une violence

verbale sous-tendue par l'injure que nous définissons à la suite de Bonhomme comme : *un acte de langage à visée dégradante*<sup>58</sup>.

Ainsi, l'injure, à la fois procédé langagier verbalisant la violence et procédé évaluatif peut nous permettre, dans le récit de Mongo Beti, de dresser la carte d'identité des intellectuels et des politiques, tous des composants de la socialité en question de facteurs d'échange. Par souci de clarté, précisons que dans la communication injurieuse, deux niveaux peuvent être relevés :

Lorsque la source de l'évaluation est un personnage, on parle *d'injure interpellative* puisque dans le cas *l'injure fonctionne selon une relation duelle : l'injuteur s'adresse à l'injurié qui est en même temps l'injurié*. Lorsque l'évaluation est prise en charge par le narrateur, l'on parle dans ce cas d'injure référentielle. Dans ce cas, la communication injurieuse est souvent plus complexe, en ce qu'elle repose sur une interaction triangulaire : l'injuteur s'adresse à propos d'un injurié autre que ce dernier.

En procédant à une catégorisation des injuriés, notre attention s'est portée sur les intellectuels et les politiques. Nous recensons les occurrences les plus significatives dans un tableau.

Occurrences	Source d'évaluation
<b>Les intellectuels</b>	
« Connard d'intello à la gomme » (STA :55).	Personnage
« L'obstination de nos intellectuels à signer les mœurs vulgaires des dirigeants de la dictature au lieu de montrer au peuple l'exemple d'une existence noble et productive. » (STA : 66).	Narrateur
« Intello de mes fesses » (STA : 115)	
« Vous autres intellectuels, vous êtes des hypocrites. Votre seule préoccupation c'est de mettre de belles phrases autour de la merde » (STA : 192)	Personnage
« Cette engeance stérile (...) tant de gens surestiment le sens de la dignité chez nos prétendus intellectuels (...) C'est faire beaucoup d'honneurs à ces farceurs (...). Ce sont des imposteurs, des clowns. (STA : 305).	Personnage
<b>Les politiques</b>	
« vos politiques nous ont-ils assez enfoncé dans la merde à force de pédaler la choucroute de leur incompétence. » (STA : 25).	Personnage
« Espèce de trou de cul, petit pédé merdeux, enfoiré de connard de bougnol » (STA : 110)	
« Vous n'êtes que de minables trou du cul, des enfoirés de	Personnage

<sup>58</sup> Marc Bonhomme, « L'injure comme anti communication » in *Violence et langage*, acte du XIX<sup>e</sup> colloque d'Albi-Toulouse, 1999.



connards » (STA : 71).	
« Vous êtes nul que les gens que vous prétendez combattre » (STA : 72).	Personnage
« Le dictateur homme sans classe ni envergure, qui brade notre patrimoine naturel, la caste vénale et corrompue de nos dirigeants qui ont fait un loisir banal du détournement de fonds publics et de l'évasion des capitaux » (STA : 99).	Personnage
	Narrateur

Ces occurrences argotiques sont une preuve que *Trop de soleil tue l'amour*, par situation référentielle, restitue l'image des bas fonds de nos villes. Les intellectuels sont violentés sur leur face positive. Il en résulte une dévalorisation sur plusieurs plans. Sur le plan topologique, on note un ravalement par le bas avec l'isotopie de l'analité (intello de mes fesses). Sur le plan existentiel, ils sont recatégorisés en incompetents avec une prégnance de champ lexical de l'impéritie (engeance stérile, prétendus intellectuels) et de la duplicité (farceurs, imposteurs, clowns, hypocrites). Et les politiques connaissent une dévalorisation sur le plan topologique avec un ravalement du haut vers le bas d'où l'isotopie de l'analité (petit pédé merdeux, minables trou de cul). Ils sont également recatégorisés sur le plan existentiel à travers le champ notionnel de l'incompréhension et de la prévarication (nul, caste vénale).

Cette violence verbale inscrite dans ce programme structural comme catégorie esthétique, procède indéniablement à un ancrage sociopolitique. Elle jette un discrédit sur ces personnages chargés de trouver les voies et les moyens pour sortir l'Afrique du sous-développement. Tout ceci dévoile une atmosphère de conflagration, d'explosion des contraires. Nous nous proposons de l'illustrer à travers un aspect de l'écriture qui est la construction antithétique.

### 3.2.3- Les constructions antithétiques

Dans ce roman de Mongo Beti qui fait l'objet de notre étude, on note le foisonnement des antithèses qui témoigne à suffisance d'une société rongée par les antagonistes de tout genre. Cette dialectique oppositive est perçue par le commissaire de police qui rappelle toute chose étant égale par ailleurs, qu'il n'est pas lui-même logé à la meilleure enseigne au regard du destin de sa progéniture :

« Trois femmes, vingt-sept enfants, filles et garçons. Les garçons ont les diplômes mais pas de travail. Mes filles ont des enfants, mais pas de mari ». (STA : 179).

Les antithèses dans cet extrait sont bâties autour du connecteur logique d'opposition *mais*. Nous voyons là des constructions qui participent à une inversion des valeurs. Les effets (avoir les enfants) ne sont pas provoqués par des causes valables (les géniteurs légitimes) ; la qualité (les diplômés) n'entraîne pas de récompense légitimement attendue (avoir du travail). Même les intellectuels qui cristallisent pourtant tous les espoirs de changement, sont présentés sur un tableau d'où il se dégage que leurs valeurs réelles ou supposées se désagrègent aussitôt sur les arguments à contrario. Voici ce qu'en dit Ebénézer :

« Il y en a aussi de l'autre côté, des intellos ; je les connais, et comment ! Le jour, ils jouent les saint-Just d'opérette dans les feuilles de chou et sur les tréteaux de l'opposition ; mais la nuit, ils viennent me manger dans la main comme des toutous, pour un crédit bancaire, pour un poste minable dans la fonction publique, pour une misère, pour tout, pour rien. Je leur baiserais la gueule si je voulais. » (STA : 306).

Pour ceux d'entre eux qui sont revenus d'exil, on voit leurs avis, leurs initiatives du reste assez louables, contrecarrés par des points de vue contraires dans un mouvement inverse :

« L'arrivée massive des exilés causa un choc aux populations, en les contraignant à un brusque réveil. On se réjouissait en public du retour des enfants prodiges ; en privé, on les blâmait de ne pas agir et sentir comme tout le monde. S'indignaient-ils de la corruption ? On leur répondait : « il faut bien que tout le monde mange », oh, le vilain mot ! S'abstenaient-ils de courtiser les puissants ? le peuple sermonnait : « Dieu a dit : obéissez aux supérieurs. » S'acharnaient-ils au travail ? On les en blâmait, sous prétexte que l'homme n'a qu'une vie et qu'il faut la gâcher le moins possible. Se scandalisaient-ils des financements dérisoires de l'éducation et de la santé des populations ? Priorité au remboursement de la dette, leur rétorquaient la banque mondiale et le fond monétaire international. Prêchaient-ils la révolution, comme c'est la manie chez les exilés revenus au pays ? On levait les yeux au ciel en invoquant la fatalité. » (STA : 116-117).

En somme nous constatons que dans *Trop soleil tue l'amour*, les constructions antithétiques montrent que nous sommes dans une société en pleine crise dans laquelle Mongo Beti aura le mérite de montrer un monde réel à travers la manière même de son énonciation romanesque. La présence des figures d'opposition témoigne à suffisance d'une ambiance eschatologique, signe avant coureur d'une conflagration imminente.

En somme, l'étude de la situation énonciative nous amène à dire que Mongo Beti porte la marque d'un écrivain fort expérimenté, qui nous présente des personnages déterminés et chargés de trouver les voies et moyens pour sortir l'Afrique du sous développement et les locuteurs exercent une fonction de contrôle sur leur production linguistique.

Il arrive également que Mongo Beti introduit les propos rapportés et les modalités d'énonciation dans son roman et c'est ce qui fait l'objet de notre quatrième chapitre.



**CHAPITRE IV :**  
**LES PROPOS RAPPORTÉS ET LES MODALITÉS**  
**D'ÉNONCIATION**

Le texte littéraire instaure en effet une situation d'énonciation très particulière. Notons que tout texte est un discours, au sens où il est proféré et suppose un destinataire, mais dans certains cas, on perçoit clairement qu'un destinataire s'adresse à un destinataire. Dans ce cas, on parle alors de *discours*. De ce point de vue, se dégage une question : dans quelle mesure les propos rapportés contribuent à la variation de l'esthétique romanesque dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti ?

Ce quatrième et dernier chapitre sera consacré aux propos rapportés dans lequel nous aborderons le discours direct, le discours indirect et le discours indirect libre, nous aborderons la mise en discours des influences socioculturelles, dans les tournures déclaratives, exclamatives, et interrogatives, et enfin le changement du plan de l'énonciation avec le discours et le récit.

#### **4.1- LES PROPOS RAPPORTÉS**

À travers les propos rapportés, nous montrerons comment la variation linguistique permet un changement dans la vitesse d'élocution, un changement du contour tonal, un changement du volume de la voix ou du rythme de respiration qui indique de façon socialement significative que le discours se fait plus spontané.

##### **4.1.1- Le discours direct**

Selon les théoriciens du roman, le discours direct est le mode de transcription de la parole des personnages qui serait le plus mimétique des cinq régimes que l'on identifie. En effet, il semble se rapprocher le plus d'un dialogue *authentique* et emprunte quelques spécificités de la scène dialoguée telle qu'on la trouve au théâtre. Pour Brigitte B-M il s'agit *des indications sur le ton de la voix, l'attitude ou le sentiment du personnage*<sup>59</sup>. ainsi, le discours du personnage est *direct* et le narrateur s'efface comme au théâtre pour laisser la première place à la parole des personnages. Nous le remarquons par des marques typographiques comme les guillemets. C'est l'exemple de cette réplique de notre corpus :

« Oui je te voir venir, vieux, continuait Zam. Tu veux du donnant donnant- que je te rancarde sur ce qui se passe ici. Les exilés se figurent toujours qu'il se passe des trucs au pays. Eh bien, à part la mort étrange du père Mzilikazi, rien. Ok je veux bien essayer de satisfaire ton fantasme, si cela suffit pour que tu m'envoies le CD du Prez. » (*STA* : 22).

---

<sup>59</sup> Brigitte Buffard –Moret, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan/SEJER, 2004, p. 39.

Dans ce discours direct, nous voyons bien que les pronoms utilisés par les l'auteur montrent que nous sommes dans une situation d'énonciation. Car les personnages qui dialoguent nécessitent nettement une contextualisation préalable opérée par le narrateur. Parce qu'ils fonctionnent nettement comme des déictiques, dont l'élucidation ne peut se faire que dans le cadre d'une situation d'énonciation clairement définie.

Le passage du discours direct peut aussi offrir l'impression d'un dialogue discontinu entre les protagonistes du roman, qui communiquent et discutent à propos de leur relation. Ce qui peut créer une illusion d'insertion de la narration au cœur du dialogue et l'impression d'un non enchaînement des répliques :

« - tiens, tiens ! Alors, comme ça, quand tu me dis « sale pute », c'est parce que tu m'aimes ? s'insurgea t-elle, outrée tout à coup, jaillissant d'un silence dédaigneux. Tu m'aimes les putes maintenant ? c'est nouveau ça. Ce n'est pas ce que tu disais hier soir. Mais, bien sur, tu as déjà oublié. Tu disais : « j'ai une sainte horreur des putes. Si j'avais su que tu étais une pute... quand je songe au nombre de types qui te sont passés dessus... » tu as oublié, comme chaque fois que tu as bu.  
-Mais tu n'as rien d'une pute, c'est façon de parler. Et moi, je suis un vieux con alors ? Que de fois tu m'as traité de vieux con » (STA : 29).

Ce qui paraît important ici c'est le choix de Mongo Beti de traiter la narration sous un mode de discours rapporté. Ce dialogue nous laisse en effet entendre la voix des personnages de l'œuvre qui entretiennent une relation très intime : Zamakwé et Bebéte. Cette œuvre laisse aussi apparaître le discours indirect.

#### 4.1.2- Le discours indirect

À la différence du discours direct qui laisse entendre les accents des personnages en créant l'impression d'un dialogue vivant, le discours indirect se donne sous la forme d'une retranscription ou d'un résumé des paroles tenues par les personnages. Il traduit en quelque sorte le langage du narrateur que les personnages ont dit autrement dit, comme le dit Brigitte B-F *le narrateur choisit de ne pas donner la parole à ses personnages mais de transcrire leur propos à sa guise.*<sup>60</sup>. Ainsi par discours indirect, Mongo Beti procède par :

- Juxtaposition syntaxique dans lequel le discours est rapporté dans une proposition subordonnée dépendant d'une proposition principale, dont le verbe indique la prise de parole. C'est l'exemple suivant :

« Chaque fois que le policier posait cette question, qui ne manquait pas d'une certaine pertinence, au regard de la logique policière, il faut bien en convenir, bien que celle-ci ne

---

<sup>60</sup> Ibid. p. 40

ressemble à aucune autre, Zam, à la fois indigné et déboussolé, se tournait, la bouche ouverte et le souffle coupé, vers son avocat.»(STA : 57).

- Par substitution à toutes les modalités possibles dans le discours direct de la seule modalité assertive :

« L'Africain reçut royalement le toubab, qui n'avait jamais été ç pareille fête de sa vie. Il lui fit boire du chivas vieux de plus de vingt ans, le meilleur whisky qui ait jamais caressé ses papilles. Il le régala d'un ragout de poulet à l'arachide d'une saveur absolument délicieuse, quoique pimenté au point de lui emporter la bouche. Georges dégusta des bordeaux qui lui étaient inconnus jusque-là, et après le désert, un cognac digne des tsars de Russie à l'époque de pierre le Grand. » (STA : 279).

- Par la transposition des déictiques dans le cadre énonciatif du récit :

« Puis un soir, divine surprise, alors que la nuit venait de tomber, Eddie et son ami aperçurent une voiture verte, sans doute une Mercedes compacte, qui se positionnait derrière la petite Vitara en train de démarrer ; ils sautèrent dans la seule Honda Civic GL couleur de muraille de la République, garée à couvert non loin de là, et suivirent à bonne distance la Mercedes compacte, qui suivait elle-même la Suzuki Vitara. »(STA : 128).

*Trop de soleil tue l'amour* est une œuvre dans laquelle le discours indirect occupe une place très importante parce qu'il efface comme nous venons de le voir toutes les marques formelles du discours qu'il rapporte en l'intégrant dans le récit, permet au narrateur de filtrer les propos de son personnage. Gérard Genette dira : *Le narrateur ne se contente pas de transposer les paroles en proposition subordonnées, mais (...) il les condense, les intègre à son propre discours, et donc les interprète en son propre style*<sup>61</sup>.

Ainsi, le discours indirect a donc deux caractéristiques principales : une homogénéité syntaxique, puisqu'il n'offre qu'une seule construction correspondant à une seule phrase organisée en principale et en subordonnée, et une homogénéité sémiotique, puisque dans le discours indirect l'énonciateur reformule le message dans ses mots à lui. Il en va de cet exemple :

« Il s'attendait à chaque instant à voir sa silhouette, plutôt haute pour une femme, se profiler dans l'encadrement de la porte de son bureau : elle entretenait comme d'habitude, sans bruit, la démarche très relâchée, quasi pleine de lascivité, le visage mystérieusement inexpressif. Elle dirait bonjour l'air de ne pas y toucher, elle assoirait à sa petite table, sans attendre aucun échange de civilités. » (STA : 163-164)

Cet extrait abrite bien des passages du discours direct, dont l'intérêt stylistique réside dans le rôle du narrateur à donner des compliments à un personnage, plus précisément, Bébète. Qu'en est-il du discours indirect libre ?

<sup>61</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

### 4.1.3- Le discours indirect libre

Sorte d'hybride entre le discours direct et le discours indirect, le discours indirect libre ne recourt pas à la subordination, mais laisse la parole rapportée sous la régie du narrateur qui impose son système énonciatif en conservant la transposition des déictiques comme dans le discours indirect. En raison de ce flottement ou de cette super position des régimes, énonciatifs, le discours indirect libre est parfois difficile à identifier dans un texte. Ce changement de régime confère de la profondeur au champ de la parole rapportée, tout en ménageant d'intéressants effets de polyphonie, souvent propices à une expression ironique, en raison de la discordance qui peut alors naître entre la voix du narrateur et celle du personnage. Cet extrait tiré de *STA* en témoigne :

« Ainsi qu'il fallait s'y attendre, l'interrogatoire de Zamakkwé ne donna rien. Le commissaire commença par refuser à l'avocat et à PTC l'entrée dans son bureau et leur présence à l'audition du journaliste. Une controverse de droit s'ensuivit, d'où il résulta que l'avocat pouvait légitimement et légalement assister son client dans cette circonstance, PTC étant, en ce qui le concernait, débouté de sa prétention faute d'une référence explicite du code de procédure criminelle. Le commissaire s'obstina ensuite à vouloir faire admettre à Zam qu'il connaissait l'homme dont le cadavre avait été trouvé dans l'appartement du journaliste. » (*STA* : 56).

Notons que le passé simple contenu dans ces propos fait partie de la narration principale conduite par le narrateur. La suite offre un énoncé du discours indirect libre qui prend la forme d'un feuilleté énonciatif particulièrement complexe. En effet on peut se demander si Mongo Beti retranscrit les paroles intérieures des personnages, ou si ce décrochage énonciatif n'est pas une sorte de commentaire distancié du narrateur interprétant la réaction des personnages dans un espace clos.

L'étude des propos rapportés dans la prose romanesque de Mongo Beti nous a permis d'entendre l'univers des paroles qui peuplent la fiction dans *Trop de soleil tue l'amour*. Car qu'il s'agisse de la parole des personnages, de celle du narrateur, ou encore de la parole plus confuse ou diffuse des multiples voix, il s'agit pour notre auteur que l'on comprenne bien les rouages du discours. Raison pour la quelle nous abordons la mise en discours particulières des influences socioculturelles.

## 4.2- MISE EN DISCOURS PARTICULIERES DES INFLUENCES SOCIOCULTURELLES.

Il s'agit pour nous dans cette partie de démontrer que la langue française subit de temps en temps des transformations liées au contexte. Nous avons, en effet noté que le roman de Mongo Beti fait usage des cas d'appropriation de la langue qui relève de la transposition de l'oral à l'écrit à travers des structures particulières et des schémas irréguliers qui rendent compte de plusieurs modalités de phrases . Jacques Bres le souligne en ces termes : *Tout notre environnement discursif est nourri de productions orales, qui ne peut ne pas influencer les pratiques écrites.*<sup>62</sup>. Autrement dit, le discours met en œuvre la gestion du sens à travers les usages d'une communauté. Ces socioculturèmes tirés d'une communauté contribuent à enrichir la langue française qui produit un métissage linguistique de plus en plus vivant et qui dévoilent un pan important du français négrifié ayant pour mérite de sortir l'écriture africaine francophone d'une longue docilité à la syntaxe du français.

Cette influence socioculturelle se fera à trois niveaux. D'abord, nous étudierons ces socioculturèmes dans les tournures déclaratives, les tournures exclamatives et enfin les tournures interrogatives.

### 4.2.1- Dans les tournures déclaratives

Les socioculturèmes se trouvent ici entremêlés dans le discours, ils n'appartiennent pas à la langue française, mais sont utilisés pour générer des contextes de transformation. C'est l'exemple des phrases suivantes dans lesquelles nous nous intéressons aux interjections :

« Ne t'y fie pas trop, petit père. Nos gonzesses ici c'est pas comme ailleurs. Amour, fidélité et tout ça, pas la peine, elles ne connaissent pas. Il n'y a que le fric qui les branche.  
-**Ben-Hur**, arrête...  
-Crois-moi. Je te jure. Tu verras. Même un lépreux a sa chance, pourvu Que son moignon agite un billet de banque. » (STA : 65).

La marque de l'oralisation est bien présente dans cet énoncé par la transcription littérale de l'onomatopée dont la valeur sémantique ne peut être estimée qu'en contexte référentiel. En réalité, l'expression **Hur** est un subjectivème dont la valeur réelle dépend de l'émotion du destinataire. C'est une réaction de dégoût face à la situation qui lui est présentée. Cette interjection est suivie elle-même d'une suspension. Cet ensemble peut suggérer d'autres

---

<sup>62</sup> Jacques Bres, « L'oral dans l'écrit ? » *L'information grammaticale*, n°94, Paris, SIG, juin 2002.



interprétations. Nous pouvons aussi prendre ces exemples suivants dans lequel nous voyons bien apparaître ces interjections :

« Oui, d'accord, **ékyé**, attends un peu Norbert, reprit le commissaire. Je vois que tu ne comprends pas très bien. » (STA : 184).

On le voit, la marque de l'oralisation est bel et bien présente dans le discours pour rendre compte de l'expression de la transposition de la langue maternelle dans le français. Ces interjections apparaissent comme une réaction subjective, et témoigne d'une alternance codique participant non seulement de l'écriture de la déclaration, mais aussi de l'ancrage socioculturel et de la variation linguistique de l'écriture. Cette oralisation est plus accentuée lorsque le locuteur utilise des expressions appartenant à sa langue maternelle comme c'est le cas dans les illustrations qui vont suivre dans les tournures exclamatives.

#### 4.2.2- Dans les tournures exclamatives

Les socioculturèmes engagés dans le cadre de l'alternance codique des tournures exclamatives sont faits de nombreuses interjections.

« Les imbéciles disent qu'ils sont trop vieux pour retourner à l'école. **Aka !** Ils ont tord. ». (STA : 137).

« Papa, donne seulement quatre mille cinq cents. **Aaaka !** Non c'est trop. (STA : 93).

« **Ekyé !** Monsieur souop, je vais être obligé de vous mettre à la porte » (STA : 185).

Nous pouvons dire que ces occurrences posent le problème de l'intrusion de l'oral dans l'écrit. Cette oralisation de l'écriture présente des expressions tirées d'une langue bantoue, qui sont en réalité des interjections tabulaires des émotions que ressentent les différents locuteurs. Ces structures de désapprobation d'origine socioculturelle offrent en plus une syntaxe particulière. Deux interjections contribuent à rendre compte de cette émotion ; il s'agit de **Ekyé** et **Aka** dont la bonne prononciation exige une certaine connaissance de la langue et de la socioculture en question. En réalité, *aka* et *ékyé* sont utilisés pour marquer une certaine exaspération, une sorte de d'indignation avec une valeur négativante. Employées dans ces exemples, ces interjections augurent d'un environnement péjoratif au regard du discours qui y fait suite.

En réalité, ces énonciations présentent une forme d'hybridation qui influe sur la morphosyntaxe. Ces structures ne peuvent s'intégrer en intraphrastique, au risque de produire

des phrases agrammaticales. En tête de phrase, elles sont comme mises à part ; elles illustrent, d'entrée de jeu, la position péjorative des locuteurs.

Dans les exemples précédents, les expressions *aka* ou *aaaka* qui servent de base pour exprimer la négation, on se rend compte, que ces exemples d'interjection viennent en contradiction des propos initié en amont. Lorsque le locuteur déclare : *ces imbéciles sont trop vieux pour retourner à l'école.- aka, ils ont tord.* Ces notions apparaissent aussi dans les tournures interrogatives.

#### 4.2.3- Dans les tournures interrogatives

Parmi les explicits présents dans les transpositions d'origine dialectales, « même » occupe une place de choix, notamment dans les constructions interrogatives pour marquer la négation.

« Faire chou blanc, dit un fonctionnaire de l'authenticité africaine, **ça veut dire quoi même ?** » (STA : 61).

« Quoi ? fit PTC en mettant la main en cornet près de son oreille, **qui a même parlé ?** (STA : 54).

De par sa définition, la question est un énoncé qui se présente comme ayant pour finalité principale d'obtenir de l'interlocuteur un apport d'information. En réalité, avec la question, la dimension dialogale et même dialogique de l'acte de communication est mise en exergue. Dans notre contexte, l'acte de question présente une configuration différente de celle qu'on lui connaît. La question n'est pas posée dans le l'optique de solliciter une information à un interlocuteur, mais dans le souci d'exprimer une négation. Cette nouvelle dimension de la négation se justifie par l'usage de l'adjectif indéfini même qui est ici calqué dans les constructions dialectales. Observons ces exemples qui exigent un recours à la socioculture :

Dans la première phrase, *Ça veut dire quoi même ?*. Peut vouloir dire : j'ignore ce que cela veut dire, je ne connais pas les chou blanc, je n'en ai jamais entendu parler.

Dans la deuxième phrase, *qui a même parlé ?* peut vouloir dire : *tu n'es personne, tu n'as pas le pouvoir ni la considération requise pour donner un avis, tu n'as pas de personnalité.*

Malgré la présence dans ces énoncés des interrogatifs *qui* et *quoi*, ces phrases se sont vidées de leur sens premier et on constate qu'au lieu de demander une information comme c'est le cas dans toute interrogation directe, ces énoncés interrogatifs donnent plutôt des informations ayant un sens négatif.

En plus de ces exemples évoqués, sur les tournures interrogatives, nous avons aussi la structure **sinon+ ékyé**, qui est la conséquence de l'oralisation de l'écriture, sert à exprimer une quantité de nuances rendues à l'oral par l'intonation (et qui) n'ont de correspondant à l'écrit. Parmi les nuances ainsi exprimées figure en bonne place cet exemple :

« **sinon, ékyé** est ce que je serais là aujourd'hui , en chair et en os, à vous parler de ces choses fâcheuses tout en sirotant nu chivas de derrière les fagots rehaussé par un glaçon ?(STA : 100).

Cette séquence met en exergue le type interrogatif appelé *question rhétorique*, dépeint comme une fausse interrogation, puisque la réponse attendue est déjà connue. A cet effet, La question n'est là que pour rappeler la réponse, elle joue à peu près le rôle de l'assertion de cette dernière, qui peu être présentée comme une vérité admise .cette vérité possède donc un aspect exclamatif et dont l'interprétation est la suivante : cette phrase pourrait dire : je ne serai pas là en chair et en os à te parler ni à siroter un verre de chivas.

À travers cette interrogation, l'idée sous jacente est une confirmation de ce que certaines structures oralisantes servent à l'expression de la négation.

Notre étude sur les modalités d'énonciation nous a permis de voir que l'interjection verbalise une émotion, un cri de l'âme qui est souvent accompagné à l'oral d'éléments para verbaux tels que les gestes de la main pour marque une prise de parole.

Ces socioculturèmes parasitent l'écrit et créent des structures atypiques promptes à rendre compte de la transposition de l'oral dans l'écrit. Ce métissage contribue à enrichir la langue française du cadre socioculturel choisi par la création d'éléments nouveaux. C'est donc à dessein que Deloffre et Hellegouarc'h assertent :

*Une langue n'est nullement un système clos, fermé, arrêté une fois pour toutes. Une langue peu être assimilée à un organisme vivant dans la mesure où elle est capable de s'adapter sans cesses à des besoins nouveaux, notamment en créant des mots ou des locutions désignant des réalités nouvelles.*<sup>63</sup>

Allant dans cette direction, nous avons analysé, dans les tournures déclaratives, les tournures exclamatives, et les tournures interrogatives ces éléments nouveaux qui s'incrument dans la langue française tout en générant un environnement hétérogène. C'est ce qui nous amène à présent à évoquer les changements de plan de l'énonciation.

---

<sup>63</sup> Frederic Deloffre et Françoise Hellegouarc'h, *Éléments de linguistique française*, Paris, Sedes, 1988.

### 4.3- LES CHANGEMENTS DE PLAN DE L'ÉNONCIATION

L'approche énonciative du langage implique une théorie du sujet. Puisque ce sont ces marques d'inscription dans l'énoncé qui constituent l'objet du travail linguistique, le sujet parlant est un sujet en relation avec son environnement ayant intériorisé des normes et des formes discursives intérieures à lui, mais qui le constitue. L'énonciation est alors le véritable lieu de la parole définie comme interaction verbale. Pour Émile Benveniste, l'énonciation est la *mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation*<sup>64</sup>. Autrement dit, c'est l'acte même de produire un énoncé par celui qui parle.

Il est question pour nous dans cette dernière partie de démontrer l'appréhension de la variation linguistique du point de vue énonciatif. Car dans *Trop de soleil tue l'amour*, nous apercevons un véritable changement du temps de l'énonciation. Raison pour laquelle l'on constate le passage du discours au récit. Nous voulons montrer que la variation ne se limite pas seulement aux faits d'appropriation, mais elle prend aussi en compte le côté discursif de l'œuvre.

La distinction entre discours et récit n'est pas absolue par ce qu'il y a presque toujours une certaine proportion de récit dans le discours et une certaine dose de discours dans le récit.

#### 4.3.1- Le discours

Tout texte est un discours, au sens où il est proféré et suppose un destinataire, mais dans certains cas, on perçoit clairement que quelqu'un s'adresse à une autre personne. On parle alors de discours. Le discours peut alors se définir comme les propos produits par un individu pour influencer un autre individu. Émile Benveniste dans son ouvrage se propose de classer les temps dans une perspective énonciative, par rapport à l'investissement du locuteur dans son texte. En ce qui concerne notre corpus, nous constatons que Mongo Beti ne laisse pas le discours inaperçu. Car de part et d'autre dans l'œuvre, nous constatons un foisonnement du discours. C'est le cas de ces exemples suivants :

« Ekyé Norbert, mon garçon-là, tu es même comment ? Tu as une banale algarade avec ton coéquipier, et tu te décourages déjà ? Si j'avais fait comme toi, chaque fois que j'avais un petit problème, c'est que je ne suis pas aujourd'hui un homme qui a réussi, et qui est devenu le commissaire du douzième arrondissement. Je n'ai pas le bac, moi ni la licence en droit, comme les jeunes commissaires de maintenant. N'empêche que je suis intelligent, moi. Tu veux savoir comment j'ai fait, Norbert ? » (STA : 202).

---

<sup>64</sup> Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris Gallimard, tome 1, 1974.

« Tu ne vas pas me dire qu'on ne te connaît pas ici, peut-être ? Tu y venais déjà avant moi, non ? Avec qui, tu peux me le dire ? ils en disent des choses sur toi, s'ils osaient, les serveurs et les serveuses, qui nous regardent avec un sourire en coin. Et tu sais ce que veut dire leur sourire ? D'ailleurs, je m'en fiche. Tout ce que je te demande, c'est de ne pas t'amuser à me culpabiliser, en essayant de me faire croire que je suis alcool. Non, mais tu ne vas pas me faire croire que tu n'en avais jamais vu auparavant, un alcool, avec tous les types qui te passaient dessus, un vrai boulevard. Tu as du en voir du beau monde, dans ton métier, non ? » (*STA* : 207).

Au regard de ces deux exemples, nous voyons bien qu'il s'agit d'un discours. Ce qui entre dans le plan du discours selon Benveniste. Dans la mesure où dans ces exemples comportent respectivement des marques du discours. Nous citons à cet effet la présence dans ces deux discours du présent l'indicatif (es, as, est peut, regardent...), de l'imparfait (osaient connaît, ...), des pronoms personnels (tu, je, me, moi, toi, nous), des indices spatiaux temporels (aujourd'hui, maintenant, ici, d'ailleurs). En plus de tous ces indices nous pouvons aussi évoquer la présence des modalités assertives qui communique une certitude et la modalité interrogative marque un questionnement dans les propos des différents locuteurs et participe ainsi à leur subjectivité à l'intérieur de l'énoncé.

Avec tous ces éléments suscités, nous voyons bien que nous sommes en présence d'un discours dans lequel interviennent les différents protagonistes, c'est-à-dire un émetteur et un récepteur qui donnent leur point de vue.

Notons que *STA* est un roman dans lequel interviennent plusieurs personnages qui communiquent entre eux. Ce qui fait apparaître plusieurs situations de discours dans l'œuvre. Qu'en est-il du récit ?

#### **4.3.2- Le récit**

Un récit raconte par le biais du discours du narrateur, l'histoire de personnages. Étant donné que nous nous situons dans une prose romanesque, le récit fait en majeure partie de cette prose. Il s'agit de montrer avec plus de précision comment la variation linguistique détermine le comportement des personnages tout en traduisant la réalité des pays africains post coloniale. Nous avons relevé les exemples suivants :

« L'avocat, qui n'en était pas vraiment un, s'appelait communément Eddie, bien qu'Eddie ne fut pas vraiment son nom, ainsi qu'il arrive souvent ici, surtout depuis ces dix dernières années qui ont vu l'anarchie, la fraude et le désarroi envahir notre société. Sa trajectoire n'était pas facile à détailler. Tout était arrivé surtout dans les années 60 et 70. Eddie fut longtemps très jeune chômeur et presque clochard à Paris, où il était allé comme tout le monde alors, c'est-à-dire sans raison, juste pour voir si, ainsi que l'affirmait une goulante de l'époque qui faisait rage même dans les villages de la brousse, Paris rimait bien avec paradis. » (*STA* : 68).

Dans cet énoncé, nous voyons bien qu'il s'agit d'un récit, parce que l'auteur parle d'un personnage du roman, et en plus nous avons l'emploi du passé simple, de l'imparfait et du pronom personnel *il*.il en de même pour cet autre exemple du roman :

« Pendant une semaine, Zamakwé fut obsédé par la peur des micros ; il ne prononçait pas un mot tant qu'il était à l'intérieur de sa nouvelle résidence. Il n'eut pas besoin d'en faire la recommandation à Bébète, de plus en plus muette s'il était possible. De en temps quand même, il était pris d'un fou rire qu'il étouffait aussitôt. Il les imaginait accrochés à leur instruments, tendant fébrilement l'oreille, stupéfiés de ne rien entendre, se laissant finalement aller à l'écoeurement, jetant rageusement leur casque sur la table. Un vrai cinéma ». (*STA* : 94-95).

Cet autre exemple montre bien que *Trop de soleil tue l'amour* est un roman dans lequel la variation linguistique occupe une place de choix. Car l'auteur ne laisse nulle place où l'on n'aperçoit la variation. Le récit apparaissant ici comme une preuve de l'engagement de Mongo Beti.

En définitive, l'étude du changement du plan de l'énonciation dans *STA* nous a permis de voir que la prose romanesque de Mongo Beti est dotée d'une grande variation linguistique. En effet, l'œuvre montre des personnages complices du sentiment de l'écrivain, parce qu'ils traduisent avec engouement les situations d'une république en pleine crise. Il s'agit pour l'auteur de créer l'impression d'un témoignage et se familiariser avec le lecteur qui, directement ou indirectement pourra donner son point de vue sur les différents thèmes évoqués par l'auteur.

L'étude de cette deuxième partie sur les niveaux énonciatifs nous a permis de montrer que la prose romanesque de Mongo Beti est dotée d'une forte variabilité linguistique dans laquelle tous les personnages du roman s'investissent.



## **CONCLUSION GÉNÉRALE**

Au terme de cette étude, nous rappelons que l'objectif principal était de démontrer dans quelle mesure la variation linguistique détermine l'esthétique romanesque dans *Trop de soleil tue l'amour*, nous avons montré que Mongo Beti part des mots déjà attestés par divers travaux sur la langue française auxquels il adjoint une sémantique propre au système linguistique de sa langue locale, ce qui le démarque de la norme et a pour résultat d'affranchir l'expression de ses personnages des contraintes d'une langue propre à exprimer l'image et le réel africain. Il choisit ainsi délibérément de pratiquer la technique de l'intertexte dans son œuvre dans le but de rendre son récit plus parlant et plus communicatif aux africains mais aussi en vue d'apporter ces ressources de l'oralité à la langue française.

L'étude de la variété des usages linguistiques actualisés à travers les registres discursifs nous a permis respectivement d'analyser la variation stylistique dans le roman de Mongo Beti, en allant des occurrences de l'argot au bel usage, et en passant par le bon usage du français en Afrique et principalement au Cameroun. Ce qui permet à notre auteur de procéder à l'actualisation des différentes formes phraséologiques fonctionnelles relevant d'un dessein poétique qui vise à valoriser la langue du peuple et à mettre le roman au service de la société dans laquelle il s'inscrit et tire toute sa matière. Cela implique directement sur quoi écrire, faisant de notre travail de recherche une restitution de la poétique de Mongo Beti, c'est-à-dire une exposition claire de ses canons de création esthétique romanesque. Nous avons constaté que du fait de son réalisme, *STA* est socialement sinon bien ancrés, du moins essentiellement militants. Cet ancrage lui est imposé, par le biais de son narrateur /scripteur, des statuts narratologiques incontournables de chroniqueur, de traducteur et d'interprète, distinctement ou simultanément, en fonction des contextes narratifs. Loin de produire de la fiction fumeuse et purement ludique, notre auteur est resté en contact avec sa perfectible société d'inspiration romanesque.

Le fait le plus important c'est que Mongo Beti est resté pur francophone, produisant des supports avérés propices à une bonne étude de la langue française recommandable en contexte. Nous pouvons dire qu'il a trié, décrié, encouragé les différents usages de la langue française en francophonie. Ce faisant, il s'est affirmé comme normativiste pur et dur de la langue française didactisable.

Notre étude nous aussi permis de montrer que l'étude de la variation linguistique dans la prose romanesque de Mongo Beti laisse enrichir des éléments nouveaux tirés de la socioculture et sont aptes à exprimés un environnement négatifs. Raison pour laquelle nous avons étudié tour à tour les socioculturèmes, les calques traditionnels, les proverbes et les questions et réponses dialectisantes. A travers des structures atypiques et des schémas



irréguliers, notre analyse a fait ressortir l'impact de l'oral, non seulement sur le plan de la syntaxe, mais aussi sur la sémantique, la stylistique et la pragmatique du discours et du récit écrit. L'étude des notions suscitées ont contribué à créer un environnement dialectal dans la mesure où elles s'intègrent.

A la question qui nous a été posée, nous pouvons dire que l'étude de la variation linguistique dans *STA* revêt un intérêt spécifique, car en même temps qu'elle permet de faire ressortir le caractère sémantico-subjectif de l'œuvre, elle met en évidence des éléments nouveaux, non catalogués par les théoriciens, mais tout aussi aptes à rendre compte du changement du plan de l'énonciation dans l'œuvre. Ainsi, l'oralisation de l'écriture nous permet de quitter des formes classiques traditionnelles pour mettre en avant la socioculture de l'oralité.

# BIBLIOGRAPHIE

## 1- Corpus

Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.

## 2- Mémoires

Fotso (Nestor), *La stylistique dans vies de femmes de Delphine Zanga Tsogo*, mémoire de DIPESII, ENS de Yaoundé, 2000, Inédit.

Goueth-Bi-Oum (Christian), *Les figures de construction dans du coté de chez Swann de Marcel Proust*, Mémoire de DIPESII, ENS de Yaoundé, 2003, Inédit.

Nga Nkoa (Marie Madeleine), *Étude de la créativité linguistique et stylistique dans le soleil des indépendances d'Ahmadou Kourouma*, mémoire de DIPES II, ENS de Yaoundé, 2003, Inédit.

Ngueleweu Tatoug (Blaise), *Les procédés de style dans la Princesse de Clèves de Madame Lafayette*, mémoire de DIPES II, de Yaoundé, 2000, Inédit.

Toumjouen (Justine), *Procédés de style et pragmatiques dans vies de Mariamne de Marivaux*, mémoire de DIPESII, ENS de Yaoundé, 2002, Inédit.

## 3- Usuels

Bally (Charles), *Traité de stylistique française tome1*, Paris, Klincksieck et Genève Georg, 1951.

Charaudeau (Patrick) et Maingueneau (Dominique), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, édition seuil, 2002.

Dubois (Jean) et al, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

Fontanier (Pierre), *Les figures de discours*, Paris, Flammarion, 1977.

## 4- Articles

Bonhomme (Marc), « L'injure comme anti communication », in *violence et langage, acte du XIX colloque d'Albi-Toulouse*, Toulouse, presse de l'université de Toulouse, 1999.

Bres (Jacques), « L'oral dans l'écrit ? », *L'information grammaticale*, n°94, Paris SIG, juin 2002.

- Dufrays (Jean Louis), « Stéréotypes et littérature. L'inéluctable va et vient », in *Alain Goulet, (dir), le stéréotype. Crise et transformation, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, presses de Caen, 1979.*
- Huannou (Adrien), « La technique du récit et le style dans *Les soleils des indépendances* », in *L'Afrique littéraire et artistique*, n°28, 1975.
- Kom (Ambroise), "Mongo Beti parle, Bayreuth african studies", Bayreuth University, n°54, 2002.
- Mbouopda (David), « L'impéritie des intellectuels organiques dans *Trop de soleil tue l'amour* de Mongo Beti », in *langages, textes et société*, n°11, 2004.
- Mouralis (Bernard), « Aspect de l'écriture dans *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo Beti », *présence francophone*, n°17, Sherbrooke, 2001.
- Ndachi Tagne (David), « Identité culturelle et roman camerounais », in *identité culturelle et roman camerounais*, Yaoundé, MINFOC, 1985.
- Ngalasso (Mwata), « De *Les soleils des indépendances* à *En attendant la vote des bêtes sauvages* : quelles évolutions de la langue chez Ahmadou Kourouma », in *littératures francophones*, Université de Paris XII, 2001.
- Ngalasso (Mwata), « Langue, littératures et écritures africaines », in *Recherche et travaux*, UER de lettres, Université de Grenoble, n°24, 1984.
- Noumssi (Gérard-Marie) et Wamba (Rodolphine), « Créativité esthétique et enrichissement du français », in *Présence francophone*, n°59, 2002.
- Queffelec (Ambroise), « Les emprunts : des mots qui se souviennent », *le français en Afrique*, Paris, Didier, n°12, 1998.
- Tandia (J-J Rousseau), « *Trop de soleil tue l'amour* : une esthétique de la déliquescence », in *analyses, langages, textes et société*, n°10, université le Mirail, 2004.

## 5- Ouvrages théoriques

- Amossy (Ruth), *L'argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.
- Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale, tome1*, Paris, Gallimard, 1974.
- Buffard- Moret (Brigitte), *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan, SEJER, 2004.
- Chevrier (Jacques), *Littérature africaine*, Paris, Hatier, 1987.
- Calvet (Jean-Louis), *La sociolinguistique, Que sais-je ?*, n°273, Paris, PUF, 1993.
- Deloffre et Hellegouarc'h, *Eléments de linguistique française*, Paris, Sedes, 1988.
- Djiffack (André), *Mongo Beti, La quête de la liberté*, Paris, L'harmattan, 2000.

- Dumont et Maurer, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Vauves, Edicef, 1995.
- Gadet (Françoise), *La variation sociale en français*, nouvelle édition revue et argumentée, Paris, Ophrys, 2007.
- Genette (Gérard), *Figure III*, Paris, seuil, 1972.
- Grevisse (Maurice) et al, *Le bon usage*, Paris, Duculot, 1988.
- Grevisse (Maurice), *Le bon usage*, Paris, Gembloux, édition Duculot, onzième édition revue, deuxième tirage, 1980.
- Greimas (Algirdas Julien), *Du Sens II*, Paris, seuil, 1970.
- Kerbrat Orecchioni (Catherine), *L'énonciation : De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Labov(William), *Sociolinguistique Partterns*. Traduction française : sociolinguistique, 1977.
- Martinet (André), *Elément de linguistique générale*, Paris, Armand Colin, 1970.
- Moreau (Marie Louise), *Sociolinguistique, concept de base*, Liège, Mardaga, 1997.
- Moulinié (Georges), *Sémiostylistique : L'effet de l'art*, Paris, PUF, 1999.
- Tisset (Carole), *Analyse linguistique de la narration*, Paris, SEDES, 2000.

## 6- Sitographie

[www.linguistiquefrancaise.org/](http://www.linguistiquefrancaise.org/)

[www.presse.fr](http://www.presse.fr)

# TABLE DES MATIÈRES

<b>DÉDICACE</b> .....	<b>i</b>
<b>REMERCIEMENT</b> .....	<b>ii</b>
<b>RÉSUMÉ</b> .....	<b>iii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>iv</b>
<b>LISTE DES ABRÉVIATIONS</b> .....	<b>v</b>
<b>INTRODUCTION GENERALE</b> .....	<b>1</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE: LES FAITS D'APPROPRIATION</b> .....	<b>8</b>
<b>CHAPITRE I: LA CRÉATIVITÉ MORPHO-SÉMANTIQUE</b> .....	<b>10</b>
1.1- LA DERIVATION.....	11
1.1.1- La dérivation préfixale .....	11
1.1.2- La dérivation suffixale .....	12
1.1.3- La dérivation parasynthétique .....	14
1.2- LA COMPOSITION .....	15
1.2.1- Les composés simples .....	15
1.2.2- Les composés avec trait d'union .....	16
1.2.3- Les composés prépositionnels.....	18
1.2.4- Les composés à expansion multiples .....	19
1.3- LES COLLOCATIONS .....	21
1.3.1- Les collocations redondantes .....	21
1.3.2- Les alliances de mots .....	22
1.4- LES EMPRUNTS .....	23
1.4.1- Typologie des emprunts .....	23
1.4.2- Les emprunts simples.....	23
1.4.4- Le sémantisme des emprunts .....	24
1.5- ASPECTS SOCIOLINGUISTIQUES DES EMPRUNTS.....	26
1.5.1- La représentation.....	26
1.5.2- L'emprunt comme phénomène de diglossie.....	27
1.5.3- Les calques.....	28
1.5.4- Les proverbes .....	30
<b>CHAPITRE II : LES REGISTRES DE LANGUE</b> .....	<b>32</b>
2.1- LES NIVEAUX DE LANGUES .....	33
2.1.1- La langue familière .....	33
2.1.2- La langue standard .....	35
2.1.3- La langue soutenue.....	36
2.1.4- L'argot.....	38
2.1.5- Les stéréotypes lexico-sémantiques .....	39
2.2- LES VARIATIONS DE REGISTRE DE LANGUE .....	41
2.2.1- Le registre de la citoyenneté .....	41
2.2.2- Le registre du journalisme.....	42
2.2.3- Le registre de la musique .....	42
2.2.4- Le registre de la sociologie .....	43
2.3- LES REGISTRES ET VARIATION LINGUISTIQUE .....	44
2.3.1- La variation diaphasique .....	44
2.3.2- La variation diatopique .....	45

2.3.3- La variation diastratique.....	46
<b>DEUXIEME PARTIE : LES NIVEAUX ENONCIATIFS.....</b>	<b>33</b>
<b>CHAPITRE III : LA SITUATION ÉNONCIATIVE .....</b>	<b>50</b>
3.1- LE CADRE SPATIO-TEMPOREL ET LES ACTANTS.....	51
3.1.1- Le cadre temporel.....	51
3.1.2- Le cadre spatial .....	53
3.1.3- Les actants et le référent.....	56
3.1.4- La référence et la variation des registres .....	60
3.1.5- les stéréotypages des usages sociaux. ....	62
3.2- LA SIGNIFICATIVITE.....	64
3.2.1- La logique déréglée.....	64
3.2.2- la violence verbale.....	65
3.2.3- Les constructions antithétiques .....	67
<b>CHAPITRE IV : LES PROPOS RAPPORTÉS ET LES MODALITÉS D'ÉNONCIATION.....</b>	<b>69</b>
4.1- LES PROPOS RAPPORTÉS .....	70
4.1.1- Le discours direct .....	70
4.1.2- Le discours indirect.....	71
4.1.3- Le discours indirect libre.....	73
4.2- MISE EN DISCOURS PARTICULIERES DES INFLUENCES SOCIOCULTURELLES.....	74
4.2.1- Dans les tournures déclaratives.....	74
4.2.2- Dans les tournures exclamatives .....	75
4.2.3- Dans les tournures interrogatives .....	76
4.3- LES CHANGEMENTS DE PLAN DE L'ENONCIATION .....	78
4.3.1- Le discours .....	78
4.3.2- Le récit .....	79
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE.....</b>	<b>70</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>84</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>87</b>