

AU-DELA DE L'UNICITE EXPRESSIVE D'OLYMPE BHELY-QUENUM : UNE LECTURE DIGLOSSIQUE ?

Kokou SAHOUEGNON

Maître de conférences/ CNU-Paris

Université de Bretagne Occidentale-UBO-Brest

Centre d'Études de Correspondances et Journaux Intimes-CECJI

ksahouegnon@yahoo.com

Résumé

Le paysage romanesque d'Olympe Bhély-Quenum¹ (OLBQ) est une traversée d'une pluralité de langues. Il atteste des langues en contact et de la situation d'interlangue dans laquelle se trouvent les personnages ainsi que l'auteur dans une dynamique d'échange et de dialogue. Il s'agit là d'un passage d'une langue à l'autre qui revêt « une signification sociale » à bien des égards car le fɔn², le yoruba... ; bref les langues nationales, ont chacune une valeur identitaire dans laquelle OLBQ se reconnaît et s'identifie.

Mots-clés : *Appropriation, Connotation, Néologisme, Oralité.*

Abstract

The romantic landscape of OLBQ is a journey through a plurality of languages. It attests to the languages in contact and the interlanguage situation in which the characters as well as the author find themselves in a dynamic of exchange and dialogue. This is a transition from one language to another which has "social significance" in many respects because fɔn, Yoruba...; in short, national languages each have an identity value in which OLBQ recognizes and identifies.

Keywords: *Appropriation, Connotation, Neologism, Orality*

¹ Né le 20 Septembre 1928 à Ouidah des parents tous béninois. Il reçoit le Grand Prix Littéraire d'Afrique Noire en 1966 et appartient aux plus grands écrivains du Bénin et d'Afrique. Il a occupé de nombreux postes dont enseignant et journaliste à l'UNESCO. Auteur de nombreux ouvrages qui enrichissent les valeurs culturelles de tout un peuple, il vit à ce jour, en France. Sa famille est de souche fɔn, on s'aperçoit qu'il appartient à l'ethnie fɔn et pratique les us et coutumes liés à cette ethnie. Son enfance a été rythmée par de fréquents voyages entre l'Europe et l'Afrique. Il est Licencié de lettres classiques (1958) et titulaire d'une maîtrise en sociologie à Sorbonne en 1961 à Paris. Olympe Bhély-Quenum (OLBQ) a passé une partie de son enfance dans un milieu animiste. On peut réaliser à la lumière de ces quelques éléments biographiques le rôle important que jouent, dans son œuvre, la tradition, l'oralité et sa philosophie du monde.

² Le fɔn (fɔn) ou fon-gbe (nom local : fɔn ngbè) est une langue véhiculaire employée au Bénin, au Nigeria et au Togo. Elle a fait l'objet de plusieurs études linguistiques (phonologie, lexique et syntaxe). Elle appartient au groupe des langues gbe de la famille des langues nigéro-congolaises, Höftmann (2003 : 424).

Introduction

Les transferts culturels sont ceux qui s'opèrent entre le français des pays francophones et le français de France dans la vision de contourner les réalités culturelles de sorte qu'un mot ou expression emprunté à un groupe humain X va souvent se trouver modifié dans la langue cible. Il va se produire alors des *variations sociologiques* selon l'individu en fonction du niveau d'instruction des locuteurs, de leur milieu professionnel, familial ; mais aussi, des *variations linguistiques* en fonction aussi des disparités ethniques de ces locuteurs. Écrire en langue française revient donc à créer une nouvelle forme d'écriture ; bref une nouvelle langue, entachée de polysémisation des mots, de glissement de sens et de l'oralité.

C'est en suivant cette ligne que nous retracerons les actions qui ont eu pour but de prendre en compte le plurilinguisme et la diversité langagière en vue de favoriser l'insertion sociale d'une partie de la population béninoise.

Cette démarche va nous permettre, d'une part de mesurer la force de la parole, de la tradition orale dans les œuvres³ d'OLBQ ; d'autre part, d'examiner comment OLBQ, un écrivain colonisé, arrive à produire dans un contexte de civilisation à l'oralité. Ce faisant, il contraint la langue française pour donner priorité à sa langue natale, le fɔn, à travers un parler populaire. Ce que l'on déchiffre dans ses œuvres, c'est la trace en filigrane des langues nationales où OLBQ, en continuant d'écrire dans la langue française, refuse de féconder l'art oral par l'écriture, pratiquant pour ainsi dire une « sorte de contraception linguistique. »

Notre originalité, on l'imagine, tient dans sa problématique : identifier les spécificités conceptuelles et représentationnelles du français béninois par rapport au français de France. Pour y arriver, il est important de se poser ces questions essentielles et primordiales : quels

³ Parmi les sept romans dont Olympe Bhèly-Quenum (OLBQ) est l'auteur, j'en ai choisi 4 dans le cadre de mon corpus, tous les quatre publiés dans « Présence africaine » : tout d'abord trois romans qui sont à la frontière de la civilisation béninoise à connotation fɔn (fon) :

Un piège sans fin (UPSF). 1960. Paris, Présence africaine,

Le chant du lac (LCDL) 1965. Paris, Présence Africaine,

L'Initié (LINI). 1979. Paris, Présence africaine, et un quatrième, non moins initiatique, qui aborde l'aspect pédagogique : *Un enfant d'Afrique (UEDA)*. 1970. Paris, Présence Africaine.

sont les critères linguistiques observables des contacts entre la langue française et les langues locales du Bénin? Les variations linguistiques qui en résultent sur le français d'origine rendent-elles compte d'une vision du monde propre à la culture béninoise, et de quelle façon ?

1. De l'oralité à l'écriture chez Olympe Bhély-Quenum

Par oralité, il faut comprendre qu'il ne s'agit pas du parler en tant que style oralisé, mais de l'oral comme : « une énonciation consciemment proférée de manière spécifique, selon un art oratoire, dans le cadre d'une manifestation soumise à certain degré de ritualisation. L'oralité apparaît donc comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire », (Jousse, 1925 : 242)

Ainsi, l'oralité s'oppose à la scripturalité où la transmission et la conservation des faits culturels se font à l'aide de l'écrit. Pour des considérations diverses, de nombreuses thèses soutiennent que l'écriture est le propre de l'occident ignorant qu'avant d'être écrite, l'écriture est passée par le code oral c'est-à-dire qu'il faut avoir pensé une chose avant de l'écrire. La langue est d'abord, ainsi que l'attestent les linguistes⁴ Gadet (1986), Mazière (1986), un code oral, même quand elle est écrite. C'est d'ailleurs ce pouvoir que l'oral a sur l'écrit qui lui permet d'être une représentation de la parole dont elle n'est que la transcription qui est le degré zéro de « l'écriture », selon Roland Barthes⁵. L'oralité est donc le mode culturel premier et fondamental de toute civilisation de toutes les civilisations. On pourrait dire un mode « nature ». Même dans le cas de la littérature française, par exemple, l'écrivain puise dans le répertoire écrit de cette tradition, exactement comme l'interprète de tradition orale puise dans un répertoire mémorisé car il est plutôt question de renouer avec toute une tradition de l'antiquité grecque dont on va chercher à reproduire le modèle. Cette vision historique a toute son importance. Elle permet de mettre en

⁴ A ce propos, voir l'article de Gadet et Mazière (1986), qui dressent l'inventaire des différents champs de recherche impliqués dans l'intrusion de données orales.

⁵ Bien entendu, au moins les travaux sur la variation linguistique et donc sur la variation diamesique ont montré l'importance du canal de communication dans la variation d'une langue.

exergue que l'oralité est bien un mode de civilisation et qu'il ne disparaît pas nécessairement dès qu'une société connaît l'écriture. C'est le point de vue de Thomas Melone :

« Lorsque l'artiste se présente devant ce monde de symboles qu'il va nommer, il se présente les mains vides, ne possédant rien : il n'est propriétaire ni des symboles qui peuplent le monde ni des mots qui nomment ces symboles, ni de l'organisation du discours en ce mouvement dit proverbial. Il n'invente rien de ces proverbes, de ces aphorismes, de ces tours, qui existent avant lui, en tant qu'héritage philosophique, oratoire, juridique, métaphysique léguée par les générations antérieures et s'offrant à lui dans une forme définitive et figée qui ne laisse plus aucune initiative, aucune liberté à sa capacité d'invention technique et même thématique. Il doit se soumettre à la loi iconographique des proverbes. »
(Ngalasso, 1983 : 166-185)

Cette situation des données se trouve justifiée chez OLBQ où l'auteur puise dans la tradition orale son inspiration pour produire, *Les appels de vodou*, 1994. L'écriture devient donc chez cet auteur un support par lequel il traduit habilement les faits oraux issus de sa tradition. Ainsi, il les transforme et leur confère une touche béninoise codée que seuls les esprits avertis de la tradition orale peuvent comprendre. La parole est chez OLBQ « un langage annexe⁶, subordonné à l'écrit » (Faye, 2006 : 122-137) parce que transformée par le jeu d'écriture. Cette transformation est due au fait que la langue orale et la langue écrite ont chacune leurs caractéristiques propres, leurs propres règles internes, ce qui crée un décalage syntaxique et stylistique lors du passage de l'oralité à l'écriture qu'atteste la présence d'interférences chez OLBQ.

Bien évidemment, les cultures traditionnelles africaines sont appelées à intégrer dans leurs réalités quotidiennes pour leur développement et évolution les normes modernes qui sont la bonne et vraie écriture. Ce moment de scripturalité doit entraîner les langues africaines, seules capables de traduire l'âme de l'Afrique, dans son sillage par l'écriture. Dans ces conditions, il est de bon ton de se

⁶ Babacar Faye voit dans « langage annexe » la traduction par l'écrivain d'un fait de société dans une langue étrangère pour des lecteurs qui ne sont pas de sa communauté. Il l'assimile à l'opération de « traduction » et y voit les mêmes problèmes que « celui que pose la traduction d'une œuvre littéraire » (2006 : 128).

demander comment s'opère ce passage de l'oralité à l'écriture ? Thomas Melone tente d'apporter une réponse en ces termes :

«Le passage de la parole primordiale au langage informateur et de celui-ci au système signifiant, tel qu'il est en définitive présenté au lecteur, à travers l'épaisseur allusive du livre, ce passage est un moment de naufrage généralisé. » (Ngalasso, 1983 : 166-185)

Le passage à l'écrit ne saurait être le déclin de l'utilisation orale des langues nationales car dans ce passage se trouve à la fois l'insertion ou l'omission des mots qui doivent traduire la réalité que certaines langues peinent à restituer. Ce qu'OLBQ a de la peine à traduire en langue française, ce sont les mots exotiques qui sont aptes à rendre la sensibilité et les couleurs locales de sa terre natale en réhabilitant la personnalité historique du Bénin ainsi que ses immenses richesses culturelles dans un processus de valorisation des langues béninoises devenues les véhicules les plus efficaces et les plus naturels de ces cultures.

OLBQ, en insérant les mots africains, en les transcrivant, les fait sortir de l'isolement, des placards de l'oubliette en éduquant ses lecteurs à consommer la chose écrite en particulier dans les langues africaines et en exhortant la population à produire en langue africaine, production pour la plupart extravertie de par son côté exotique et lourd de sens. Il s'agit, comme nous le remarquons d'un métissage langagier qui serait à l'origine des effets de bilinguisme justifiés par les variations et caprices de l'oralité présents dans le discours d'OLBQ.

Les changements créés par le passage à l'écrit des œuvres de tradition orale bouleversent donc la nature du texte. Comme le souligne Jean Dérive (2005 : 27), il est impossible de retranscrire fidèlement un texte de l'oral à l'écrit : « on aboutirait alors à un texte parfaitement inconsommable à la lecture. » L'écrit ne répond pas aux mêmes lois rhétoriques, « supporte moins les incises et les répétitions » (Dérive, 2005 : 27). Dans tous travaux de transcription, il est indispensable d'adapter l'organisation des phrases et de revoir la concordance des temps. A tous ces travaux de changements d'ordres stylistique et structurel, il faut ajouter la question de la traduction. Pour collecter la matière orale bretonne, le folkloriste François Cadic (1997 : 21-100) doit passer d'un récit à l'oral en breton à un texte écrit en français, par exemple. Ce processus se trouve en croisée de ce qu'on a pu remarquer

chez OLBQ⁷. Par tâtonnement, il passe d'un récit oral en *fɔn* et *yoruba*... selon la situation à un texte écrit en français. L'écriture, chez OLBQ, transforme la nature de ce qui est reçu par le lecteur, ce qui peut avoir pour conséquence de réduire le récit « à son contenu manifeste, qui est simple, naïf, ingénu » (Belmont, 2005 : 23). Le texte écrit emprisonne une matière créée pour être dite : les genres oraux. Il s'agit d'un glissement qui se fait au détriment de l'essence des récits de littérature orale. Toutes formes écrites de ces récits, comme le précise Jean Dérive (2005 : 27), ne sont que « transpositions ou adaptations » OLBQ adapte donc le discours oral traditionnel au discours classique moderne dans une démarche de revendication des valeurs culturelles endogènes. Ce procédé récurrent dans les œuvres d'OLBQ et surtout dans *L'Initié* (LINI) est celui qui consiste à donner au discours littéraire une couleur locale, c'est-à-dire à enraciner le récit dans un univers culturel et folklorique propre à l'Afrique avec des langues africaines et des expressions africaines en français. D'*Un piège sans fin* (UPSF) en passant par *Le chant du lac* (LCDL), *Un enfant d'Afrique* (UEDA) jusqu'à *L'Initié* (LINI), nous avons des indices de civilisation *fɔn*, *yoruba* avec aussi l'utilisation des périphrases : « doto, LINI : 84 » pour dire docteur en français ; « yovo, UPSF : 164 ; LINI : 84 » pour dire le Blanc en français ; « l'autre-côté-de-la-mer » pour dire outre-mer, une manière typiquement africaine de désigner l'Europe en pays *fɔn* (*xugudo*), LCDL : 85 ». La mission d'OLBQ se réduit à celle d'un robot mécanique, d'un simple canal de transmission d'un message traditionnel figé dans son fond comme dans sa forme. Aimé Césaire (1956) dira à ce sujet que : « ceux qui n'ont rien inventé, ceux qui n'ont jamais rien exploré, ceux qui n'ont jamais rien dompté ... » ont le mérite de créer de nouvelles formes en littérature, d'écrire différemment. Cette liberté de création et de ton est considérée comme une « rupture », rupture de sens et de forme, rupture linguistique et esthétique qui s'abreuve aux sources des africanismes ... » que nous étudierons à travers les formules de patrimoines populaires, les cas de connotations.

1.1. Les formules de patrimoine populaires

Nous avons recensé des formules de patrimoine populaires dans la prose romanesque d'OLBQ.

⁷ Homère, L'Odyssée Chant XI, vers 23-40 ; 84-87 traduit par OLBQ

En effet, OLBQ, dans la perspective de donner au français, langue étrangère, une âme africaine en général, fɔn en particulier, procède à une africanisation ou une « fɔngbélisation⁸ » littéraire du français qui se manifeste par l'introduction des formules populaires qui sont souvent des « modes d'emprunt par traduction de la forme d'une langue étrangère à la langue dans laquelle se tient le discours, une métalangue », (Ngalasso 2001 : 37.) Il s'agit de patrimoine commun sur lesquels les deux langues (la langue française et fɔn) se retrouvent et OLBQ joue simplement sur cette proximité. Il y a donc une grande proximité entre les deux langues dans le registre courant et populaire qu'OLBQ utilise ; et c'est normal puisque, quel que soit l'éloignement géographique, les hommes vivent les mêmes situations.

Dans le cas de la mort, tous les hommes cherchent à atténuer la souffrance de l'annonce du décès et à utiliser l'euphémisme comme par exemple *il est parti* plutôt qu'*il est mort* : « mon père est mort sous mes yeux », *UPSF* : 59.

Est mort : en français le mot « mort » produit un effet de choc psychologique plus important. « Décéder » est une atténuation, un euphémisme. Avec « mort », OLBQ veut marquer les esprits et s'appuie sur l'oralité. En français on utilise un grand nombre de mots synonymes de « mourir », suivant les conditions de conversation, les personnes en présence. Dans cette situation de communication, le verbe « décéder » est mieux indiqué pour traduire le fait que le père puisse passer de vie à trépas, il est mort / É kú (É = il ; kú = être mort). Les Fɔn préfèrent utiliser ce verbe pour annoncer leur décès. Mais toujours dans un autre contexte, l'expression « il est mort / É kú » peut signifier que cela n'existe plus. Dans ce contexte, on n'utilise plus kú = être mort mais plutôt « éxàn = mourir ». C'est le cas par exemple, par euphémisme, pour annoncer un nouveau-né décédé à sa famille, les Fɔn disent « éxàn » dans la phrase « vi ɔ□ éxàn » signifiant littéralement « l'enfant-là est mort » = vi ɔ□ (enfant-là) et éxàn (mort). On relève ces formules de patrimoine populaires qui consistent en la transposition des constructions d'une langue à une autre : « J'ai l'impression que tu lui as posé des questions et des questions et qu'elle a eu du mal à te faire garder un peu ta langue dans ta bouche. », *UEDA* : 38.

⁸ Il s'agit d'un néologisme. C'est nous qui l'utilisons.

Garder un peu ta langue dans ta bouche : ici aussi, il est question d'une locution figée, d'une ancienne expression issue d'une expression connue : « tourner sept fois sa langue dans la bouche ». En matière de communication, « se taire » est mieux adapté. La langue n'est pas un objet qu'il faut garder en main. Par abus de langage, on entend, « garder sa langue. » L'expression est bien connue au sud du Bénin : « Hènnù kpèdè » signifiant littéralement « garder un peu sa bouche (Hèn « garder », nù « bouche », kpèdè « un peu. » Elle est souvent utilisée par tous dans cette phrase et devient pour la plupart du temps un conseil : « si, tu veux connaître une ascension sociale, tu dois garder un peu ta bouche / Nù a djan yi nù dè dogbè mè fi, Hènnù kpèdè. » Ceci parce que certains estiment que leur échec social est lié à certains membres de leurs familles qui leur veulent du mal par des pratiques « vodun. » Il faut donc « garder un peu sa bouche », donc se taire. Cette expression est bien à sa place dans un roman béninois, donc africain et contribue à un langage populaire, oral. Dans cette forme d'écriture ou de communication, il n'y aurait pas de rupture entre des éléments apparemment hétérogènes, c'est-à-dire que le collage en question ici n'apparaît plus ; l'ensemble fonctionne comme si émergeait une nouvelle et même apparence. Ces formules offrent au français d'OLBQ une couleur béninoise fôn. Il s'agit de constructions courantes dans les langues béninoises et françaises qui visent à apporter un peu plus d'expressivité, des formules lexico-sémantiques (calque). Elles constituent à cet effet, différents visages de la « fongbélisation » de la prose romanesque de l'auteur. Ces énoncés à allure métaphorique participent eux aussi de la réalisation d'un projet littéraire qui repose sur l'africanisation du français littéraire. Ils sont extraits du patrimoine culturel fôn. Cela relève des universaux du langage : la capacité métaphorique. Les constructions obtenues à la suite de l'opération de traduction exigée dans cet exercice révèlent en filigrane la structure profonde de la langue maternelle de l'auteur qui se combine avec la langue française. C'est d'ailleurs ce qui semble caractériser OLBQ qui est très attaché à son aire socio-culturelle, si l'on s'en tient à Semujanga (1999 : 20) qui affirme que :

« Le roman ouest-africain actuel correspond, dans sa forme et dans son contenu, aux structures mentales de l'Africain de transition qui affectivement reste attaché à la culture traditionnelle et dans la pratique tente de créer-il y

est obligé-une nouvelle culture ». L'oralité ouest-africaine ou fɔn constitue un des moments de cet attachement affectif. On en conclut donc que la structure fonctionne sur la base d'un transfert de sens fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite, ce qui définit donc la métaphore. »

En somme, OLBQ reprend les manières de parler des locuteurs béninois du français, ce qui fait penser à une esthétique de l'oral. La présence des éléments évoqués trahit la prééminence de la parole sur l'écrit dans le texte littéraire d'OLBQ. Dans cette vision des choses, l'écrivain et critique ivoirien Amadou Koné (1992) précise :

« En Afrique de l'Ouest, le roman, comme toute littérature écrite, est un genre qui traduit cette situation transitoire entre la culture traditionnelle et la culture moderne d'inspiration occidentale [...] Plus que la poésie, par exemple, il est le genre qui permet d'examiner à la fois la rupture entre l'oralité et l'écriture, et aussi de découvrir le maintien quelquefois réussi de l'oralité feinte dans l'écrit. »

On en déduit que le discours chez OLBQ réside donc dans le récit oral qui est sous-jacent dans l'énonciation. Il trouve sa naissance dans les expressions orales. Dans cette forme de discours, il n'est point question de tenir rigueur au respect des règles morphologiques et syntaxiques de la langue française. Le niveau de langue dans cette forme de discours n'est pas très élevé. Mais quand on regarde de près ces énoncés, il semble plus cohérent de comprendre que cette littérisation du récit oral des œuvres littéraires chez notre auteur ne soit pas le fruit d'une écriture consciemment voulue. Dans cet élan d'*oralisation*, ce sont les formes rhétoriques et linguistiques brutes de la littérature orale qu'on rencontre dans les écrits que l'auteur adapte en français et qui ne peuvent être que le fruit d'une élaboration stylistique réfléchie. Ce fonctionnement qui se veut être inconscient vise à revendiquer une tradition dans le projet d'écriture littéraire. Ainsi, OLBQ n'a fait que transposer dans le domaine de l'écriture les réflexes et les modes d'expression auxquels l'avaient habitué ses cultures orales traditionnelles : reproduire en français normé les modèles d'une tradition par colportage. OLBQ ne s'est pas contenté de s'approprier une langue dans le seul but d'y exprimer les marques de l'oral que l'on retrouve dans toutes les cultures, il a opté pour une appropriation

littéraire qui lui permet de consigner son identité socioculturelle. Il faut prendre le terme « s'approprier » au sens de Manessy (1994 : 407) pour qui l'appropriation « est l'adoption d'un usage familier, courant, socialement neutre », qui reprend la structure traditionnelle du genre oral en faisant connaître un récit issu de la culture locale selon les procédés et la langue de culture occidentale, Chantal Zabus⁹ (1991). Ce n'est plus le français de France qui prévaut, mais le parler populaire béninois avec ses propres exigences. Le français se naturalise et prend une couleur locale pour exprimer les réalités locales. En outre, dans les exemples cités, la prise en charge de l'énoncé est faite par les personnages des romans qui étonnamment s'expriment dans un français approximatif, voire populaire. C'est donc un français africanisé qui emprunte aux langues africaines les images et les tournures.

1.2. Les cas de connotations

Dans ce paragraphe, nous étudions les connotations des différents styles d'écriture des œuvres d'OLBQ. Nous nous basons sur certaines expressions liées aux traditions béninoises, aux pratiques et croyances religieuses. L'objectif, ici, est d'élucider les procédés par lesquels ces caractéristiques langagières peuvent constituer des formes d'écriture et contribuer à l'appropriation de la langue française.

Pour Le Robert (2016), la connotation est « le sens particulier ou effet de sens d'un mot ou d'un énoncé qui vient s'ajouter au sens ordinaire selon la situation ou contexte. » Selon Roland Barthes (1970 : 14) la connotation est « la voie d'accès à la polysémie du texte classique, à ce pluriel limité qui fonde le texte classique ». Autrement dit, elle se définit également comme l'ensemble des aspects du sens qui informent sur les « actants de l'énonciation » Athari Nikazm (2010 : 11). La connotation serait donc tout ce qu'évoque un mot, une expression, indépendamment de sa signification. C'est la signification affective d'un terme qui n'est pas commune à tous les communicants et s'ajoute aux éléments permanents du sens d'un mot. Dans ce dernier contexte, le mot connoté devient un mot dénoté. Pour Greimas, le lexème « fille », par exemple, détermine en toutes circonstances le sème « féminité. »

⁹ Chantal Zabus entrevoit l'écriture africaine comme une transposition des traditions, comme une transposition des langues et comme une transposition des modes de pensée africains dans la langue de l'ancien colonisateur. Cette méthode d'approche que Chantal Zabus désigne par « relexification », permet d'appréhender les procédés stylistiques par lesquels les écrivains africains s'approprient la langue d'écriture.

Chez Roland Barthes, cette lexie ne détermine pas toujours les mêmes objets et peut produire d'autres connotations (Athari Nikazm (2010 : 13). Ce constat se trouve à la croisée de la lexie « frère » qui est différemment utilisée en Afrique. En effet, en Afrique, le mot « frère », par exemple, a, comme en français, une connotation élargie par rapport à la définition classique qui dit qu'un frère est une personne avec qui on a en commun un parent (père ou mère ou les deux à la fois) Le Robert (2016). Or, dans la conception béninoise, et plus largement africaine, le mot « frère » s'étend à une acception plus étendue : « tout homme de même génération avec lequel on se sent des liens en commun (clan, ethnie, pays, continent, amitié). C'est une personne avec laquelle on a des liens privilégiés. (Equipe du projet IFA, 1980)

Dans les œuvres d'OLBQ, nous avons relevé quelques termes significatifs qui diffèrent de leurs sens ordinaires caractérisant la « fongbétisation » et relexification¹⁰ de la langue française. En effet, les termes comme, le « **gris-gris** », le « **devin** ou **sorcier** » et le « **crâne** » visent à témoigner de l'importance de l'univers social et traditionnel dans la fiction béninoise comme l'illustrent ces exemples :

1. « Pourquoi pleures-tu ? Tu ne fais plus de différence entre les **devins** et les **sorciers** ? », *LINI* : 94
2. « On verra bientôt que rien ne résiste aux **gris-gris** des Noirs », *LINI* : 304
3. « Le soleil tape sur leur **crâne** », *LINI* : 183

Dans la société traditionnelle béninoise, le « gris-gris » est un concept chargé de symboles forts. La croyance à des forces occultes et magiques est omniprésente au Bénin. Les « gris-gris » sont des sortilèges magiques composés entre autres de feuilles, de cauris ou d'écorces d'arbres et utilisés par les sorciers dans le but de nuire, d'envoûter ou de jeter un mauvais sort. En lieu et place de « sortilèges », OLBQ utilise dans son roman, « gris-gris », un terme habituel en milieu fôn pour plonger le lecteur non-averti dans la diégèse. Il l'amène à appréhender les réalités endogènes de même que les réalités sociales béninoises qui parcourent son récit.

Un autre aspect de la tradition porte sur les « sorciers ». Selon Le Robert (2016), le « sorcier » est un magicien. Dans l'espace traditionnel béninois, la sorcellerie est souvent perçue comme un pouvoir occulte et

¹⁰ La relexification, selon le Dictionnaire Larousse, est une technique scripturale consistant à employer les structures linguistiques et rhétoriques des langues africaines dans la syntaxe d'une langue européenne.

mystique, détenu par les « sorciers » qui se servent des maléfices pour nuire à autrui et semer la terreur. Du fait de la terreur qu'ils sèment dans la population, les « sorciers » et les « sorcières » se cachent pendant le jour et ne quittent leurs domiciles qu'à la tombée de la nuit. Le « sorcier », c'est le « mangeur » de l'homme, c'est celui qui tue et mange l'âme (Équipe du projet IFA, 1980).

Sur la base de ces quelques exemples, on peut saisir le rôle fondamental de la tradition et du mystique dans la stratégie stylistique dans les œuvres d'OLBQ. Il s'agit ici d'une interaction entre le français et la langue de l'auteur qui révèle sa diglossie¹¹. Prudent (1981 : 66). La diglossie¹² est donc dans la superposition du modèle du récit oral avec un outil linguistique parfaitement possédé que justifie aussi cet énoncé : « Le soleil tape sur leur crâne », *LINI* : 183

Selon Le Robert (2016), un « crâne » est *une boîte osseuse renfermant le cerveau*. Dans le roman d'OLBQ, le mot sort de ce sens et devient : « à chaque chose sa place et son usage », selon l'explication inscrite par OLBQ en note en bas de page, dans le roman : *LINI* : 183. On le voit, avec OLBQ la langue française et les langues africaines se présentent comme un atout pour la promotion et l'enrichissement de la langue française. Dans son article intitulé « Modes de présence de la langue africaine dans le texte français », Pierre Soubias, en peignant la langue de Ahmadou Kourouma et d'autres écrivains africains, écrit :

« Kourouma dissout une langue dans l'autre, comme on dissout le sel dans l'eau, ou comme on fait mijoter un piment dans une sauce. Le plat servi, on ne voit plus ni sel ni piment, mais il suffit de goûter pour constater que la sauce est tout entière salée et pimentée. » (Modes : 123)

En fait, cette assertion imagée de Soubias se confirme chez OLBQ et renvoie à la rencontre et la coexistence de plusieurs langues ou niveaux de langues qui caractérisent la littérature béninoise et africaine. La sauce qui découle ainsi de ce mélange d'ingrédients linguistiques permet toujours de savourer les délices des langues et cultures locales. On peut donc dire que la narration du récit est ainsi marquée par la conjonction de nombreuses expressions liées aux

¹¹ Selon Lambert-Félix, Professeur en Sciences du langage, dans « Diglossie et Interlecte », on parle de diglossie lorsqu'il y a « deux façons de décliner, deux façons de conjuguer, deux façons de prononcer ; en un mot, il y a deux langues, la langue parlée et la langue écrite. »

¹² Il y a donc diglossie lorsque dans une situation de contact des langues, des éléments de la langue ou des langues sources sont reproduits dans la langue cible.

traditions africaines ou béninoises comme « gris-gris, sorcier, devin... » qui attribuent une sémantique particulière au texte de fiction mettant en scène les niveaux de langue. On passe du « parler approximatif », du « français populaire », du français standard » au français soigné et classique et vice versa. Il s'en suit alors que le besoin d'expressivité, la volonté d'enrichir la langue et celle de se l'approprier atteignent un tel développement que la confusion qui en résulte fait croire à une prolifération du français dans la langue romanesque. Ainsi, loin de s'écarter du français académique, le style de l'auteur donne une impulsion nouvelle à la langue française en Afrique. L'œuvre littéraire devient par la langue le lieu de représentations de plusieurs imaginaires linguistiques injectés dans le récit. Dans ces écrits, OLBQ reproduit des « représentations linguistiques » en faisant cohabiter dans le système français une forme d'imaginaire langagière provenant de sa langue maternelle. A partir des extraits analysés, nous constatons que ces expressions constituent des formules particulières qui ne peuvent pas être prises littéralement. Leur occurrence dans un contexte bien précis appelle un sens autre que celui qui est habituellement admis. La langue étant par définition « le miroir d'un peuple et de ses représentations, une sorte d'image de la pensée humaine », Paul Jacopin et al. (1996), ces exemples traduisent des représentations culturelles, des pratiques sociales dans un langage qui leur est propre. Ainsi, OLBQ inonde ses textes d'idiomes béninois qui rappellent la persistance d'un héritage linguistique à travers ces mots inhabituels. Ils remplissent les récits et créent des effets de surprise pour le lecteur étranger : « **force obscure**, LINI : 222 » ; « **le Maître des initiés**, LINI : 135 » ; « **leur maîtrise des noms premiers**, LINI : 119 » ; « possédé **par le voudun**, LINI : 114 » ; « **P'estomac de Marc roula sur lui-même**, UPSF : 119 » ; « **P'autre côté de la mer**, LCDL : 85 » ; « **oiseaux de sorciers**, LCDL : 65 » ; « **le crieur public**, UEDA : 89 ». Ce sont autant d'occurrences qui portent une altérité, une subjectivité énonciative dont la valeur esthétique reste indéniable. L'œuvre romanesque devient, par ce biais, le creuset d'une affirmation culturelle, d'autant que les expressions (quoi qu'écrites en français) conservent toute la saveur, la portée et le sens de la langue-source. OLBQ fait « couler » dans les mots de France les africanismes langagiers, ce cœur qui lui est venu du Bénin. Dès lors, le français est amené à cohabiter avec un univers linguistique dont il ignore les codes et les systèmes de références. Ce brassage aboutit à un

métissage de forme et de sens qui confère à OLBQ le statut de médiateur culturel, de passeur de langues, de cultures. On le voit, la signification de l'expression se dévoile à l'intérieur de l'énoncé. Dans l'énoncé, « Tu es trop petite, ta place n'est pas ici », UEDA : 111, l'expression « trop petite », dans le jargon béninois, signifie « tu parles seulement, tu ne peux rien me faire, tu es à la bouche. » Il est d'usage courant dans les conversations à polémiques où la loi du plus fort est toujours la meilleure ou le plus fort le sera toujours. Ce que veut insinuer à travers cette phrase n'est rien d'autre que ceci : « tu es trop jeune ... » L'expression là convient mieux pour rendre compte de l'idée de l'auteur en français standard. S'il a préféré « petit », dans « tu es trop petite », c'est pour donner un autre effet de sens.

Les phrases recensées attestent qu'OLBQ parvient à nous faire entendre comme de l'intérieur la voix du peuple fɔn. Elles constituent une situation indéniable dans la relation du français aux langues béninoises et témoignent de la volonté d'OLBQ de transposer dans la langue française des valeurs puisées dans les ressources des langues et de cultures locales. Autrement dit, chaque mot comporte en lui-même une idée issue d'une communauté donnée. Ainsi le sens propre à chaque mot est « strictement » lié à une culture. Lorsqu'OLBQ utilise un mot dont le sens est différent de celui communément admis dans la langue française, il montre bien clairement que ce sont des différences culturelles qui en sont à l'origine. C'est bien là la preuve que nous sommes ici en présence d'un processus d'« intégration » d'une langue de culture étrangère dans la culture locale.

Conclusion

Nous avons essayé de mettre en lumière l'importance de la culture dans le processus de création de la variation. Nous avons jugé nécessaire de montrer que les deux pays, la France et le Bénin, avaient des cultures différentes, malgré le fait qu'ils étaient tous les deux des pays où on parle le français. Le français de France a apporté sa culture, très riche et très ancienne, provenant de son histoire et des grands courants culturels qui la jalonnaient. De l'autre côté, il y a la culture béninoise, à cheval entre modernité et tradition, fondée sur la diversité ethnolinguistique. La prise en compte de ces deux cultures, rentrées en contact *via* la langue, était la source de la variation linguistique. La

culture est donc, de ce point de vue, responsable des particularités diverses qui constituent le français béninois. Il se crée alors une interférence qui relève d'une esthétique de croisement dont le but, s'il n'est pas de trouver un équilibre entre deux ou plusieurs langues différentes, a au moins le mérite de placer la seconde à la hauteur de la première. Ce faisant, l'intérêt des romans, objets d'études, est lié au fait qu'OLBQ négocie sans cesse le passage d'une langue à l'autre dans l'optique d'affirmer soit son niveau de culture marqué par sa volonté plus affirmée d'intégrer des expressions d'origine béninoise dans une pratique conventionnelle de la langue française afin de traduire, par-là, une marque d'appropriation, soit l'hétérogénéité du texte des romans. OLBQ lui-même reconnaît le bien-fondé de l'utilisation des africanismes dans l'objectif du renouvellement de l'expressivité dans ses romans : le français vit, le français évolue au contact d'autres langues pour répondre à des besoins spécifiques. La principale raison en est qu'OLBQ est porté vers l'exotisme. Ce que fait OLBQ, c'est écrire dans une langue qui prend en compte les réalités linguistiques et culturelles de son terroir. Il s'en suit alors que le français aujourd'hui peut être considéré comme une langue d'Afrique tant par son appropriation que par son imprégnation. OLBQ l'a donc adopté pour universaliser ses œuvres en devenant pour ainsi dire le copropriétaire de la langue française au détriment de sa langue maternelle qu'il récupère, par moments, pour exprimer son moi social dans une démarche de revendication et de sauvegarde de la langue fon ou des langues nationales. Ce moi culturel de l'écrivain, qu'on veuille ou non, pose un problème à la fois de style et de réception et donne au récit un caractère polyphonique particulier et diglossique qui est la concurrence entre une langue savante écrite et une langue vulgaire, parfois exclusivement parlée.

Références bibliographiques

Aurelie Lefebvre (2007), La « parole des sous-quartiers » dans *Temps de chien* de Patrice Nganang : *textualisation et représentation du plurilinguisme urbain*. Communication présentée aux Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature, sur Appropriation de la langue française dans les littératures francophones

de l'Afrique subsaharienne. Du Maghreb et de l'Océan indien. Dakar (Sénégal), du 23-25 Mars. Documents de travail.

Babacar Faye (2006), *Auto-traduction et écriture : écriture première comme appropriation de la langue française*. Communication présentée aux Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature, sur Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan indien. Dakar (Sénégal), du 23-25 mars 2006. Documents de travail.

Cadic François (1997), *Contes et légendes de Bretagne. Les contes populaires*, Paris, Ed. Terre de brume.

Cadic François (2003), *Histoire populaire de la chouannerie*, Vol. 1, Paris, Ed. Terre de brume.

Cadic François (1949), *Chants de Chouans*, Edité par Librairie Celtique.

Cevin Évelyne (2005), *Conte en bibliothèque*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie.

Equipe du projet IFA (1980), *Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire*, Montréal : AUPELF, Paris : Agence de coopération culturelle et technique. Coordinatrice : Danièle Racelle-Latin. Rédacteurs : Jacques Blondé et al.

Franck Neveu (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris. Armand Colin.

Georges Ngali (2009), *La dramatisation de l'écriture chez Sony Labou Tansi*. In *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*. Volume 73, Number 1, Universités de Fribourg et Genève.

Hernandez Soazig (2006), *Le monde du conte. Contribution à une sociologie de l'oralité*, Paris, L'Harmattan.

Höftmann Hildegard (2003), *Dictionnaire fon-français : avec une esquisse grammaticale*, Cologne. Rüdiger Köppe Verlag.

Jean Derive (2005), *Le conte, de l'oral à l'écrit*. In Évelyne Cevin (dir.).

Jean Dubois, Mathée Giacomo, Louis Guespin [et al.] (1984), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, Paris.

Kane Mohamadou (1983), *Roman africain et tradition*, Thèse d'Etat, Université de Lille III, Lettres et Sciences Humaines. (N.E.A).

Lambert-Félix Prudent (1981), *Diglossie et Interlecte*, Langages, n° 61.

Maalu-Bungi Crispin (1980), *La récréation en littérature orale. L'exemple des contes Luluwa dit mastwâr*. In *Cahiers de Littératures orales*.

Mbwangi Mbwangik Julien (2006), *La littérature orale africaine, une littérature engagée et projective*. In *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences*

Humaines. n°V-VI (2004-2005), Kinshasa, Presses de l'Université de Kinshasa.

Marcel Jousse (1925), « Etudes de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs » in *Archives de philosophie*, Volume II, Cahier IV, Paris, Gabriel Beauchesne, Editeur.

Mwatha Musanji Ngalasso (1983), *Le livre et la parole : La problématique de la langue et de l'écriture en Afrique Noire. Présence Africaine*, Nouvelle série. n°. 125 (1er trimestre).

Mwatha Musanji Ngalasso (1984), *Langues, littératures et écritures africaines*. In Recherches et travaux : *Littératures africaines d'écriture française*, Université de Grenoble : U.F.R. de lettres, bulletin. n° 27.

Ngamassu David (2006), *Dynamisme du français dans la littérature francophone : perspective comparative*, Communication présentée aux Journées scientifiques des réseaux de chercheurs concernant la langue et la littérature, sur Appropriation de la langue française dans les littératures francophones de l'Afrique subsaharienne, du Maghreb et de l'Océan indien. Dakar (Sénégal). Du 23-25 Mars. Documents de travail.

Nicole Belmont (2005), *Le conte de tradition orale*. In Cevin Évelyne. (dir.).

Paul Jacopin et Jacqueline Lagrée (1996), *Langue et société*. In Érasme. *Humanisme et langage*.

Paul Rey-Debove, Josette Rey-Debove et Alain Rey-Debove (2007), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.

Roland Barthes (1984), *Le Bruissement de la Langue : Essais Critiques IV*, Paris, Seuil.

Roland Barthes(1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil.

Roland Barthes (1970), *S/Z*. Paris, Seuil.