

# Patrice Nganang, ou l'art d'écrire à la jointure des espaces langagiers: le français langue africaine dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre*

DAVID NGAMASSU

Departament de Français  
Université de Buéa. Cameroun

## **Résumé:**

*La présente étude explore les techniques d'africanisation du français dans la littérature francophone en Afrique subsaharienne à travers Temps de chien et La Joie de vivre de Patrice Nganang. L'analyse des deux romans montre que l'appropriation du français par l'écrivain africain au sud du Sahara est un processus normal, parce qu'aucun écrivain n'aspire à la langue, mais à une pluralité de langues et de niveaux de langue. Par conséquent, en milieu plurilingue, le texte littéraire est le lieu de rencontre de plusieurs langues; il a partie liée avec l'interlangue du poète, une écriture singulière, située à la jointure des espaces langagiers, mais qui contribue à la fondation de la langue commune.*

*Mots clés: appropriation, transgression, norme standard, interlangue, jointure.*

## **Resumen:**

*El presente estudio explora las técnicas de africanización del francés en la literatura francófona en África del sub-Sahara a través de Temps de chien y La Joie de vivre de Patrice Nganang. El análisis de las dos novelas demuestra que la apropiación del francés y la transgresión de la norma lingüística son un proceso normal, ya que ningún escritor aspira a la lengua, sino a una pluralidad de idiomas y de niveles de lenguas. Por consiguiente, en medio multilingüístico, el texto literario, lugar de encuentro de diversos idiomas, está vinculado con la interlengua del poeta, una escritura singular, situada en la juntura de los espacios idiomáticos, pero que contribuye a la fundación de la lengua común*

*Palabras clave: apropiación, transgresión, norma lingüística, interlengua, dialecto idiosincrático.*

## **Abstract:**

*This article analyzes the process of appropriation of french language in literature, by african writers in french speaking sub-saharian Africa, in Patrice Nganang's novels Temps de chien and La Joie de vivre. The aim of the paper is to show that the appropriation of french and the contextualizing of linguistic features by african writers is a normal process, since no writer attempts to master the standard linguistic norm, but he rather aspires to many languages or varieties of a language. Therefore, in a plurilingual environment, all literary text is a mixture of languages, that means, the writer's interlanguage, situated at the intersection of languages, constitute the foundation of the common language.*

*Keywords: appropriation, transgression, linguistic differentiation, interlanguage, idiosyncratic dialect.*

Le romancier camerounais Patrice Nganang, auteur de la trilogie: *La Promesse des fleurs* (1997), *Temps de chien* (2001), et *La Joie de vivre* (2003), est l'un des écrivains d'Afrique noire francophone les plus prolifiques en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Ce jeune romancier de 36 ans, lauréat en 2001 du Prix Marguerite Yourcenar, et du Grand Prix du roman d'Afrique noire en 2003, unanimement salué par la critique, s'impose désormais comme une des voix les plus novatrices et prometteuses du continent africain. La présente étude part du postulat qu'il est difficile d'écrire dans *la* langue, toute langue étant par essence hétéroglossique; l'écrivain est condamné à écrire dans une interlangue, c'est-à-dire dans une pluralité de langues ou de niveaux de langue. En Afrique noire francophone, milieu plurilingue par essence, écrire dans *une* langue est une tâche encore plus difficile, car pour reprendre R. Robin, "le travail d'écriture consiste toujours à transformer sa langue en langue étrangère, à convoquer une autre langue dans sa langue, langue autre, langue de l'autre, autre langue." (1992: 89) Patrice Nganang est originaire du Cameroun, véritable mosaïque linguistique en Afrique centrale; un pays où le français et l'anglais, langues officielles, viennent se superposer aux 248 langues locales. Mieux que tout autre écrivain camerounais sans doute, il a su traduire cette convivialité linguistique dans ses romans, qui ont pour particularité, d'être écrits dans un continuum linguistique; dans un cocktail linguistique, où le français, l'anglais, le pidgin-english, le bamiléké, le bulu, le duala, le bassa, et le camfranglais fusionnent, pour former une *mélangue*, terme employé par Jean-Louis Joubert, pour désigner l'interpénétration de plusieurs langues dans un texte littéraire.

Dans cet article, nous nous proposons, dans un premier temps, d'explorer les différentes techniques de transgression et de métissage linguistique utilisées par Patrice Nganang dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre*, puis dans un deuxième temps, de montrer que cette pratique scripturale n'est pas propre aux seuls écrivains d'Afrique noire francophone, et qu'aucun écrivain ne peut écrire autrement, que dans une sorte d'interlangue qui, comme l'interlangue de l'apprenant de langue étrangère, ne devrait plus être considérée comme une production *fautive*. En effet, depuis les années 70, il est désormais admis que, non seulement, les productions linguistiques déviantes d'un apprenant de langue étrangère ne sont pas des *fautes*, mais surtout, qu'elles présentent des régularités suffisantes, pour pouvoir être décrites dans les mêmes termes que tout autre système linguistique. La dernière partie de la présente étude montre que l'esthétique de la transgression créatrice de la langue participe de l'appropriation du français par l'écrivain africain en particulier, et que loin d'être une pratique *fautive*, elle contribue plutôt au dynamisme et à l'enrichissement du français, par conséquent, on peut affirmer, sans risque de se tromper, que la littérature est bien constitutive de la langue.

Commençons d'abord par bien cerner les contours des termes d'*appropriation* et d'*interlangue*. Le terme *appropriation*, dont l'origine étymologique vient du bas latin *appropriatio*, est employé en français depuis le 14<sup>e</sup> siècle, pour désigner, d'après *Le Robert*, l'action de s'approprier quelque chose, d'en faire sa propriété, de s'en emparer par naturalisation, par acquisition, par occupation, par violence ou par ruse. L'appropriation est aussi l'action de rendre une chose propre à un usage, de la conformer, de l'adapter à une fonction particulière. En littérature, le terme d'*appropriation*, qui s'applique surtout aux écrivains de la francophonie périphérique, renvoie surtout à une écriture *marginale* qui, comme l'interlangue de l'apprenant de langue étrangère, a pour particularité de faire appel à une lexie et aux règles grammaticales de plusieurs langues: la langue cible, la langue source, et d'autres langues apprises ultérieurement. L'interlangue ou dialecte idiosyncrasique a partie liée avec la notion de contacts/conflits de langues, et/ou d'hétérogénéité linguistique. En 1967, pour la première fois, S. Pit Corder emploie le terme d'interlangue, ou son équivalent, le *dialecte idiosyncrasique*, pour décrire, aussi bien la langue déviante de l'apprenant de langue étrangère, que la langue singulière, utilisée par le poète ou l'écrivain. Pour lui, «all idiosyncratic dialects have this characteristic in common that some of the rules required to account for them are particular to an individual». (1974: 132) En effet, ce qui fait la spécificité de tout dialecte idiosyncrasique, c'est qu'il transgresse la norme standard, et se situe, par conséquent, à la périphérie de la norme, ou à l'intersection de plusieurs langues en contact.

### 1. L'ESTHÉTIQUE DE LA TRANSGRESSION DANS *TEMPS DE CHIEN* ET *LA JOIE DE VIVRE*

L'analyse du style montre que dans le *Temps de chien* et *La Joie de vivre*, le français est pris d'assaut par les langues camerounaises, l'anglais, le camfranglais et le pidgin-english. En effet, pour faire entendre la voix du petit peuple, l'auteur donne la parole à des personnages qui s'expriment dans un français typiquement camerounais. Pour le lecteur non habitué, cette technique semble susceptible de réduire la lisibilité des romans. Il n'en est rien en réalité: car l'auteur contourne habilement la difficulté de compréhension, grâce à un usage abondant et régulier des notes infrapaginales. *Temps de chien* en compte 128, soit en moyenne une toutes les deux pages; tandis que *La Joie de vivre* comporte un glossaire de trois pages. Avant de nous livrer à l'analyse de l'esthétique de la transgression dans l'écriture de Patrice Nganang, il convient de resituer les deux romans dans leur contexte historique, social et surtout sociolinguisti-

que. *Temps de chien* raconte le vécu quotidien des habitants du quartier Madagascar à Yaoundé, capitale du Cameroun. Habité en majorité par des populations allogènes bamilékes originaires de la région de l'ouest du Cameroun, Madagascar est un quartier populaire, comme il en existe des dizaines dans les grandes villes camerounaises. C'est dans ce quartier particulièrement pauvre, où les habitants ploient sous une misère et une souffrance indescriptibles, que Patrice Nganang plante le décor et choisit les personnages de son deuxième roman. Les habitants de ce quartier vivent et disent leurs souffrances quotidiennes, avec résignation et fatalisme, noyant leurs soucis dans l'alcool; mais sachant aussi faire preuve, quand il le faut, de courage, de lucidité et d'abnégation dans un pays où les bamilékes se sentent, sans doute avec raison, marginalisés, voire exclus, depuis l'indépendance du pays en 1960; une indépendance pour laquelle ils ont d'ailleurs payé, entre 1957-1959, un très lourd tribut humain: plusieurs centaines de milliers de morts, dans la lutte contre l'ancienne puissance colonisatrice française.

L'auteur raconte les souffrances quotidiennes des habitants de ce quartier pauvre de Yaoundé à travers le regard candide d'un chien. Mboudjak, le chien-narrateur, est parfaitement conscient de son statut et de son rôle; il affirme en effet: «si d'ailleurs je prends mes gardes devant eux (les hommes), ce n'est que par principe scientifique du chercheur en sciences humaines que je suis». (85) Son nom est tout un symbole: «le nom que mon maître m'a donné est en fait Mboudjack, qui signifie «main qui cherche». (13) Mboudjak est, pour son maître, le guide et surtout, «le bras visionnaire du chemin, omniscient du danger à venir». (13) Observateur attentif des moindres comportements des hommes, Mboudjak, le chien-narrateur, chercheur en sciences humaines, les scrute chaque jour, dans leurs moindres faits et gestes, lit dans leurs consciences, analyse leur psychologie, interprète et dissèque leurs attitudes: «oui, tous les jours j'observe les hommes, je les observe, je les observe et je les observe encore. Je regarde, j'écoute, je tapote, je hume, je croque, je rehume [...] je thèse, j'anti-thèse, je synthèse, je prothèse leur quotidien». (36). Mboudjack observe surtout Massa Yo, son maître, cet ancien fonctionnaire retraité, devenu le propriétaire-gérant du bar «Le Client est roi». C'est donc à travers le regard du *chien humaniste et philosophe*, que le lecteur découvre la triste réalité du quartier Madagascar. Écoutons Nganang parler de ce narrateur peu commun:

«le point de vue du chien est l'extériorité totale, parfaite, je dirais, car autant les hommes ne veulent jamais être traités de chiens, autant le chien de mon roman, Mboudjak, estime insultant d'être pris pour un homme. Cette frontière lui permet de bien scruter les hommes, de les analyser, de les décortiquer, d'aller sans peur de se salir à leur recherche». (Ada Bessomo; Entretiens du 06 janvier 2002, avec Patrice Nganang).

Comme ses deux premiers romans, *La Joie de vivre* raconte l'histoire des habitants des quartiers pauvres des grandes villes camerounaises. Dans ce troisième volet de sa trilogie, Patrice Nganang continue sa promenade sa traversée des méandres de la misère que vivent les Camerounais des quartiers pauvres; dépeignant la souffrance des habitants des bas-fonds, rongés par la lèpre et le cancer de la galère, et surtout, victimes des injustices sociales de toutes sortes. Il donne la parole à un couple, Tagni et Magni, qui racontent leur misère quotidienne, et surtout, celle de leurs trois enfants: les jumeaux Mambo et Mboma, et leur jeune sœur Kemi. Evidemment, cette histoire pourrait bien être celle des millions de Camerounais; de la première période post-coloniale, dite période Ahidjo, à celle plus récente, celle de Paul Biya, plus connue sous le nom de l'ère du renouveau, l'auteur passe à scanner le quotidien des hommes et femmes, qui croupissent dans la misère indescriptible des bas-fonds, mais qui essaient surtout de vivre ou de survivre, avec détermination, en faisant toutes sortes de petits boulots.

Les deux romans sont écrits dans une langue fortement métissée, qui reproduit le parler des habitants des sous-quartiers: le français basilectal, parler de la couche la plus nombreuse de la population camerounaise, composée essentiellement d'individus n'ayant jamais été à l'école, ou qui n'ont pas dépassé le niveau du cours préparatoire. Ces locuteurs, qui, pour la plupart, n'ont acquis que quelques bribes de français sur le tas, ne s'embarrassent ni des règles grammaticales, ni du respect de la norme standard, encore moins, de la bonne prononciation et d'autres formes de corrections de la langue. En donnant la parole à ces francophones analphabètes, Patrice Nganang refuse d'écrire dans la langue des ouvrages de grammaire et des dictionnaires. S'il préfère la langue de la rue, celle dans laquelle les habitants de Madagascar se reconnaissent tous, c'est surtout parce qu'il veut briser la barrière sociale qu'une langue trop savante tendrait à maintenir entre lui et les habitants du quartier de son enfance:

«j'inscris mon écriture dans le présent concret du Cameroun, dans le présent immédiat d'une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là. La sincérité veut que je transpose dans mes romans le langage des quartiers dont je parle, [...] de Yaoundé. En tant qu'écrivain, mon ambition est de dire les choses sans ambages, de restituer sa valeur au langage des personnes dont je raconte l'histoire, en quelque sorte, de donner un sens à la poésie vivante de leur vie». (Ada Bessomo; Entretiens du 06 janvier 2002, avec Patrice Nganang).

Cependant, il ne se contente pas de reproduire toujours fidèlement le parler de la rue, ou de traduire le français local; il se livre, très souvent, à un véritable

travail d'orfèvre de la langue. Dans ses romans, le métissage linguistique procède d'une sorte d'alchimie verbale, qui fait du camfranglais, des interférences; des créations lexicales, et des emprunts linguistiques, une langue parfaitement claire et limpide. Qu'elle soit appelée *mélangue*, mélange, métissage ou création linguistique, inventivité lexicale, ou incorrections, cette forme d'écriture marginale traduit, non seulement l'attitude de l'écrivain africain contemporain face à la langue de l'ancienne puissance tutrice, mais surtout, son état de mal-être, face à une langue qui, bien que devenue sienne par les contingences de l'histoire, n'en est pour autant pas moins, assez souvent, une langue étrangère, voire une langue étrange, qui vient se superposer à ses langues originales. Comme Sony Labou Tansi ou Ahmadou Kourouma, Patrice Nganang africanise le français, et l'approprie à la parole camerounaise. Pour lui, l'écriture littéraire est un espace de liberté et de totale permission, qui lui permet de dire la souffrance et la misère des habitants des sous-quartiers, dans la langue des sous-quartiers, et de décrire dans une langue volontairement *corrompue*, les réalités historiques et sociales d'un pays profondément miné, depuis plus d'une vingtaine d'années, par la corruption, la gabegie et la dictature de la classe dirigeante. En un mot, l'auteur choisit de parler au Camerounais moyen, en français camerounais, langue qu'il parle quotidiennement. Pour mieux traduire la réalité de ces quartiers gangrenés, rongés et torturés par la misère, la souffrance et la pauvreté, il se permet de violer la langue, de la torturer, voire de la violenter, de la dessoucher, de la malmener sans limites. Son écriture parfois enragée se détourne de la transparence de la langue conformiste des ouvrages de grammaire et du bon usage, pour embrasser la langue de la rue, un espace où règnent l'anticonformisme social et une sorte d'anarchie.

Le bariolage linguistique dans *Temps de Chien* et *La Joie de vivre* est donc la manifestation d'une quête de liberté; à travers une écriture libérante, l'auteur traduit à sa manière l'expression de l'aspiration légitime des populations camerounaises à plus de liberté et de justice, et surtout, à un mieux être. Chez lui, la technique de l'écriture de la déconstruction–reconstruction du français s'accompagne souvent d'un discours parfois très critique à l'égard du système politique camerounais; ce qui donne à ses romans, à la fois une couleur néo-baroque, et quelque chose de bizarre et d'incongru, voire une tonalité engagée et enragée. S'il peut se permettre de violer délibérément la norme conventionnelle, de casser la langue française, afin de lui donner une structure mieux adaptée au contexte de la parole africaine et camerounaise, cette écriture de l'intranquillité n'est-elle pas aussi un appel de pied, pour la remise en cause d'un certain ordre social au Cameroun? Sur un plan purement linguistique, la volonté de transgresser le français standard cache mal la révolte contre une langue par trop conser-

vatrice et donc, le refus d'une norme trop rigide, voire la remise en cause des canons esthétiques du roman classique français, qui, selon lui, sont inadaptés au monde africain.

Pourtant, cette totale indocilité linguistique s'oppose à l'attitude de certains écrivains africains des périodes coloniale et postcoloniale, qui, ayant choisi d'imiter les maîtres français, c'est-à-dire de se plier au respect de la norme standard, écrivent généreux dans une langue lisse et sans aspérités. La technique d'alternance, d'entremêlement et d'intrication des langues, de créativité et d'invention linguistiques, culmine, chez Patrice Nganang, dans la récupération, par le romancier, du camfranglais, parler des jeunes Camerounais des zones urbaines, qui, pour la première fois devient ainsi une langue d'écriture. En effet, depuis plus de deux décennies, les sociolinguistes camerounais s'intéressent à ce phénomène sociolinguistique, qui pour le moment ne concerne évidemment que la langue parlée; et dont la récupération littéraire constitue une technique d'écriture marginale. *Temps de chien* contient plusieurs passages où le camfranglais alterne avec le français académique et la langue recherchée; nous avons relevé quelques passages: «*ma woman no fit chasser me for ma long, dis-donc. Après tout, ma long na ma long!*» (80): traduction «ma femme ne peut pas me chasser de ma maison, dis-donc. Après tout ma maison c'est ma maison». Cette phrase contient des mots en français, en douala et en anglais. Il en est de même de cet autre passage, véritable mélange d'anglais, de pidgin-english, de la langue douala et du français: «*If he no fit tchop he moni, n'est-ce pas la mbok-là va l'aider?*» (253): traduction: «s'il ne pouvait pas manger son argent, n'est-ce pas la pute-là va l'y aider?»; ou encore, de cet extrait: «*Bo-o, no do that, supplia-t-il, marchant au ralenti vers la future victime. A beg bo-o no do that.*» (59); et plus loin, «*she don killam.*» (251)

Ces exemples illustrent parfaitement le caractère iconoclaste et kaléidoscopique du camfranglais. Né en milieu scolaire des grandes métropoles camerounaises vers le milieu des années 80, le camfranglais a pour particularité d'emprunter ses lexèmes à plusieurs langues: langues locales, français, anglais, verlan, pidgin-english, etc. D'où l'appellation de *camfranglais*: (cam) pour langues camerounaises, (fran) pour français et (glais) pour anglais. Ce parler jeune présente de très nombreuses similitudes avec le verlan, parler identitaire des jeunes des banlieues françaises. Dans l'ensemble, la structure phrastique du camfranglais est gouvernée par les règles grammaticales et syntaxiques du français académique. Les locuteurs *camfranglophones* respectent généralement les règles de la grammaire du français mésolectal, notamment les marques du nombre, du genre, et le temps des verbes. Comme tout parler argotique, le camfranglais est une langue cryptée; son hermétisme a partie liée avec la nature

hétéroclite des éléments linguistiques qui le constituent, et avec un codage cryptologique, qui touche surtout les mots-clés du discours. Au Cameroun, ce phénomène fait l'objet, dans les travaux de recherche, ou lors des débats parfois passionnés, voire passionnants, de prises de position souvent contradictoires. Ainsi, pour G. Mendo Ze «il est difficile d'admettre que les fautes, les bizarreries et les incorrections fassent aussi partie du processus d'enrichissement de la langue, quel que soit le prétexte évoqué»(1982: 50). Quant à Labatut et Mbah Onana, ils pensent que «cette nouvelle manière de parler traduit chez les jeunes le besoin de se retrancher derrière un écran, échappant ainsi aux rigueurs du français». (1997: 23) Nous pensons cependant que le camfranglais, qui est un phénomène linguistique normal, n'est ni la cause de la prétendue crise du français au Cameroun, ni la manifestation de la baisse de niveau chez les élèves, deux *constats* qui, selon nous, ressortissent plutôt des représentations et de l'imaginaire linguistiques. Les parlers jeunes sont en effet un phénomène sociolinguistique normal, que l'on rencontre aujourd'hui dans la plupart des pays francophones en Afrique noire. Ils sont l'expression du dynamisme du français dans cette partie du monde caractérisée par le plurilinguisme; nous pensons donc avec Stélio Farandjis que

«la langue française se recrée chaque jours dans un jeu complexe où le respect de certaines règles de syntaxe notamment s'allie la liberté d'inventer [...] puisque de l'Ontario à la Tunisie en passant par le Vietnam ou le Cameroun, cette même langue française tend à vivre de plus en plus en convivialité linguistique avec d'autres langues souvent maternelles ou mêmes nationales». (1989: 98)

La récupération, *a posteriori*, du camfranglais par la littérature est la reconnaissance d'un phénomène linguistique nouveau, et dont l'ampleur illustre parfaitement le dynamisme et la vitalité du français au Cameroun. Il convient de souligner cependant, qu'à partir du moment où un parler identitaire est récupéré par les médias et les écrivains, il perd son pouvoir de langue de la différence, pour devenir un simple niveau de langue. Chez Patrice Nganang, le recours au camfranglais, parler débridé, libéré des contraintes normatives, participe des techniques visant à transposer ses romans dans le langage des quartiers. Le désir de s'affranchir, une fois pour toutes, de la norme centrale, et surtout, d'affirmer son indépendance linguistique vis-à-vis du modèle hexagonal, se traduit aussi par d'autres techniques d'africanisation du français, dont il est difficile de faire un inventaire exhaustif dans la présente étude. L'un de ces procédés abondamment utilisés par Nganang consiste à planter des mots en langues locales dans le texte en français. Dans les deux romans, généralement, ces mots ne sont ni en italique, ni mis entre guillemets, comme l'exige l'emprunt des mots étran-

gers. C'est nous qui les soulignons dans tous les exemples cités. Cependant, quand il le juge nécessaire, en d'autres termes, quand il pense que le contexte ne permet pas au lecteur de les comprendre, l'auteur les fait suivre d'un appel de note, et en donne la traduction en notes infrapaginales.

Cette technique est fréquente dans *Temps de Chien*: «oui il y avait matière à *kongossa*» (252); en français camerounais, le *kongossa* est le commérage. Dans le roman, ce mot donne naissance au verbe *kongosser*: «je n'arrive plus à croire la rumeur de la rue qui me *kongosse* la résurrection du petit Takou». (291) Dans le passage suivant, nous avons un autre verbe, construit à partir d'un mot en langue locale: *sisciaant* est le participe présent du verbe *siscia*, qui en douala signifie *brimer*: «Massa Yo me lança une chaussure sur le crâne et me dit en me *sisciaant*: Mboudjack, tais-toi». (159). Il en est de même de nombreux camerounismes: «c'est vrai que vous construisez le Cameroun assis derrière votre *jobajo*» (108); au Cameroun, le mot *jobajo* désigne la bière. Plusieurs noms des plats locaux sont passés au français, et n'ont pas besoin d'être traduits. Nganang les utilise souvent dans le roman: «*bobolo* sec aux arachides grillées» (15). Le *bobolo* est un aliment local fait de bâton de manioc. Il en est de même des noms de certaines danses camerounaises ou africaines: «des pas désordonnés d'un *makossa* improvisé» (41); «la rumeur devenait bientôt simplement ambiance de *kwassa kwassa*» (110), le *makossa* est une danse camerounaise, et le *kwassa kwassa*, une danse congolaise. Le roman comporte également de nombreux jurons en langues locales; à titre d'illustration, nous avons relevé plusieurs exemples en langue bulu du sud-Cameroun: «regardez-moi un énergumène qui vient dans un bar comme celui-ci où les gens me respectent dire que c'est lui qui me gère, *anti zaba ouam*», (66); «*mi nal mi*» (221); «*a bo dzé-à!*» (18); ou encore: «*bia boyà alors?*» (110), traduction: «il va faire quoi?»; en langue fulfulde: «*kai wa lai!*» (212), qui signifie «attention, prends garde!». Les deux romans contiennent également de très nombreuses expressions en langue *medumba* de l'ouest-Cameroun, qui, il faut le souligner, est la langue maternelle de l'auteur: citons au passage quelques extraits: «*Menma, you tchao fia?*» (43), traduction: «mon frère, as-tu la paix?». Le personnage nommé Panthère s'exprime souvent en cette langue, comme le montrent ces extraits: «la voix de Panthère dit: «*mbe ke di? Ou mbe ke di?*»» (108); ou encore: «il leva la voix et dit: *jou me lou tchùp mbe* cet enfant-ci va dépasser son père-a?» (154); et plus loin: «il dit plusieurs fois: *wo men go'o*» (284); ou enfin «*me tchùp be ke*» (258). Signalons que le même procédé est employé dans *La Joie de vivre*: de nombreux mots sont empruntés aux langues locales ou au pidgin-english: «vous étiez petits comme ça, des *tchotchoros* pour tout dire» (17). Le mot *famla* (société secrète des bamiléks) revient assez souvent dans ce roman: «c'est-à-dire qu'il avait

vendu son ombre au *famla* pour bâtir sa fortune» (254); «on ne sait jamais avec le *famla*, disait Maman» (39); son dérivé *famlamen* désigne les membres du *famla*: «elle disait que seulement les *famlamen* laisseraient ses enfants tranquilles» (45). Pour clore cette liste volontairement non exhaustive, citons ces exemples qui illustrent le recours par l'auteur, au français camerounais: «les hommes mastiquaient la cola ou le *mbitacola* durant toute la journée» (38); «le plus important, *mola*, c'est que l'un rime avec le *kunde*» (88); en langue *bassa*, *kunde* signifie indépendance; «c'est le train du *njokmassi*» (51); «Tu cours même où comme ça ma *ndolo*, lança une voix» (222). Le mot *njokmassi* désigne les travaux forcés à l'époque coloniale; *ndolo*, en douala, signifie l'amour. Ainsi, comme on peut le constater, *Temps de chien* et *La Joie de vivre* regorgent de nombreux mots, d'expressions, voire de phrases, en langues locales camerounaises. Si dans le premier roman les notes de bas de pages en facilitent la compréhension, dans le second, le lecteur étranger doit souvent se référer, pour les comprendre, au glossaire à la fin du roman.

Un autre procédé de transgression utilisé par Patrice Nganang consiste à étendre le sens d'un mot français, pour l'adapter à la réalité locale camerounaise. Le roman contient de nombreux mots en français camerounais, formés à partir du glissement de sens, c'est-à-dire des mots français, dont le sens est étendu, ou même carrément modifié, pour désigner une réalité locale; en voici quelques exemples: le *deuxième bureau* (66), en français camerounais, deuxième bureau désigne la maîtresse d'un homme marié; le *sans payer* (68) désigne le fourgon de la police; les *mange-mille* (73) sont les agents de police; ils sont ainsi appelés, parce qu'ils rackettent les chauffeurs de taxis, souvent obligés de les corrompre avec mille francs CFA. Evidemment, le taximan qui «fait le frein à main» peut se voir infliger de lourdes amendes, ou même confisquer son permis de conduire, même pour une infraction qu'il n'a vraisemblablement pas commise. Il faisait têtument le frein à main» (242), en français camerounais '*faire le frein à main*' signifie être radin. Nous avons également relevé dans *Temps de chien* plusieurs camerounismes formés par un glissement total de sens: au Cameroun, les «*sans confiance*» (44) sont des babouches en matière plastique; elles sont ainsi appelées parce qu'elles peuvent se couper à tout moment, sans prévenir; quant au mot *chantier* (62), encore appelé *circuit*, il désigne généralement une maison particulière, transformée en gargote; le mot '*compressé*' (15), quant à lui, désigne un travailleur licencié ou mis au chômage pour des raisons techniques; la *petite* désigne la petite amie; alors qu'une femme libre est une "*asso*" (245), apocope du mot associée; au Cameroun le *long crayon* (277) est un intellectuel, tandis que «taper sur les nerfs» (157) signifie énerver, et «taper son corps» veut dire se déranger; «je tapai mon corps pour rien» (76).

Le troisième type de technique d'africanisation du français auquel recourt Nganang dans les deux romans consiste à inventer des mots à partir des racines françaises. Le radical du mot ainsi inventé permet généralement au lecteur d'en deviner le sens en contexte. Voici, à titre d'exemples, quelques dérivations verbales et lexicales tirées de *Temps de chien*: «il mimait en *bancallant* ses jambes devant la rue animée» (201); le participe présent *bancallant* est formé à partir de l'adjectif qualificatif *bancal*: qui boite sous l'effet d'une déficience affectant une jambe ou les deux; «n'est-ce pas voilà son enfant-là, qui est en train de *banditer* déjà ici dehors?» (154); le verbe *banditer* (voler) est formé à partir du substantif *bandit*; quant au mot *silence*, il donne le verbe *silencier*: «le coup de pied d'un client de mon maître s'élevait pour *silencier* mon museau» (150); «la foule se pressait autour du cadavre de l'enfant du quartier *silencié*» (283); «Takou avait été tué ainsi, *silencié* en pleine rue pour avoir trop parlé» (293). On a d'autres constructions: «*paroleur des sous-quartiers*» et «*passionné discuteur*» (94); «mais que voulez-vous, la *chicherie* va le tuer» (147); «un *bavardeur*, il était, pas plus, un museautier» (48); «l'ultime légitimation de leur *empoussièremment* ne pouvait leur échapper» (171). Certains particularismes lexicaux utilisés par Nganang sont assez courants au Cameroun: *siester* (faire la sieste), *sauveteur* (vendeur à la sauvette), *ambiancer* (animer), d'où l'adjectif et le substantif *ambianceur*: «l'*ambianceur* dit arrogamment qu'il tenait ses informations de sources sûres» (202); *commissionner* signifie mandater quelqu'un, charger quelqu'un d'une commission, d'où le substantif *commissionneur*: «le paquet de cigarettes qu'un *commissionneur* lui avait demandé de lui apporter» (154). Parfois Patrice Nganang se livre à un véritable jeu de constructions lexicales, comme on peut le constater dans ce passage, où il est question d'un certain commissaire de police nommé Etienne, et de *Small no be sick*, sa petite amie, plus connue dans le quartier sous le petit nom de Mini Minor. L'auteur joue à construire des néologismes, dérivés d'Etienne:

«Je vous dis qu'elle le tient, dites donc.» À l'imparfait: “No-o, c'est lui qui la tenait.” Au futur: “Laissez-moi vous dire. Le tiennement-là va finir demain.”[...] C'était une chose de danser dans le dos de la Mini Minor, de la livrer à ses cachés sarcasmes, de conjuguer le verbe “Étienne” à tous les temps, oui de rire des étiennacités profondes et des étiennements bancals, des entiennés» connards et des détiennements non calculés; il en était une autre de vouloir se *tenir* dans l'ombre de la reine». (2001: 69-70)

Les néologismes «*étiennement*» et «*tiennement*» sont employés plusieurs fois dans le roman, pour désigner l'acte de faire l'amour. Comme nous l'avons souligné plus haut, le roman contient également de nombreuses expressions em-

pruntées au pidgin-english: le «*small no be sick*»(67); cette expression désigne un baume analgésique de fabrication chinoise, très appréciée des pauvres, pour ses nombreuses vertus thérapeutiques. Littéralement l'expression qui signifie *la petitesse n'est pas un handicap*; au figuré cette expression désigne une fille de petite taille, mais très énergique. Ce rapide tour d'horizon de quelques procédés d'africanisation du français dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre* serait incomplet, si nous ne faisons allusion à l'emploi des calques ou formes d'emprunts linguistiques causées par l'interférence des langues en contact. Emprunts linguistiques d'un genre assez particulier, les calques sont une construction transposée d'une langue à l'autre. Si le lecteur africain peut facilement identifier et comprendre les calques dans les deux romans, il n'en est pas de même du lecteur étranger. Parmi les calques les plus employés par Nganang, nous avons relevé des tours de phrases, dont la spécificité réside surtout dans leur forme, qui participe à la fois de l'interrogative et de la déclarative. En effet, en français camerounais, on entend souvent des phrases du type: «Tu as déjà vu quoi?», «On va faire comment?», «Tu crois même que quoi», «Tu as déjà fait quoi?»; «C'est même quoi ça?», qui ne sont pas en réalité des interrogations, même si elles traduisent une oralisation du discours. L'interrogation oralisée constitue l'une des formes les plus courantes de la technique d'appropriation du français dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre*. Dans les deux romans, les séquences dialoguées, qui constituent la marque par excellence de l'oral dans l'écrit, sont très nombreuses; cependant, il ne s'agit pas, dans les exemples ci-dessous, d'interrogatives, mais bien de déclaratives, d'exclamatives ou d'affirmatives. Le lecteur camerounais se retrouve parfaitement dans la langue parlée par les personnages, notamment dans leur façon de poser des questions. «Tu crois que je ne sais pas?»(130); «N'est-ce pas tu vas me le dire?» (130); «N'est-ce pas c'est eux?»(204). Bien qu'elles se terminent par un point d'interrogation, en français camerounais, ces phrases ne sont pas des questions, mais plutôt des affirmations. On peut les traduire respectivement par: 'Je sais très bien'; 'Je sais que tu vas me le dire'; et 'C'est bien eux'. Quant aux phrases suivantes: «qu'est-ce que j'ai fait non, chef?» (139); ou encore: «que tu as déjà payé mes arachides?» (199); «que c'est l'argent de ton père?»(161); elles sont bien des déclaratives négatives, en dépit des points d'interrogation, et peuvent se traduire par 'Chef, je n'ai rien fait'; 'Tu n'as pas encore payé mes arachides'; 'ce n'est pas l'argent de ton père'. Il en est d'ailleurs de même des phrases suivantes: «que je vais manger ça?» (211), ou encore: «malheureux, tu m'appelles "Etienne" que je suis ton égal?» (138). 'Que je vais manger?' peut se traduire en français, par 'je ne vais pas manger', le verbe *manger*, à la forme négative signifiant, en français camerounais, entre autres, ne pas confisquer. Bien qu'elles commencent toutes

par le pronom relatif *que*, à ne pas confondre ici avec le pronom interrogatif *que*, l'emploi particulier du pronom relatif *que*, typique du français camerounais, est une forme contractée d'est-ce *que*; il s'agit bien, ici, de phrases déclaratives; nous avons relevé cet emploi particulier de l'interrogation initiative à plusieurs reprises dans les deux romans.

Les invariables marginaux, un autre procédé d'africanisation du français que nous avons relevé dans les deux romans sont des formes d'expression significative, qui renforcent le discours et traduisent le mouvement de l'âme, l'état d'esprit, bref, l'attitude générale du sujet parlant; leur formulation est naturelle et immédiate. Dans une interaction verbale, leur fonction est de mettre en relief un des termes de l'énoncé, ou de traduire l'expressivité du locuteur. On en trouve en nombre impressionnant dans *Temps de chien*: et *La Joie de vivre*: «qu'est-ce qu'il y avait *même* dans sa caisse-là?» (114); «je regarde mon film avec Mami Nyanga-o! Pas la grosse-là que vous connaissez: Rosalie *même-même*» (77). Le redoublement intensif de *même-même*, pour marquer l'insistance, apparaît plusieurs fois dans les deux romans. On note aussi de nombreuses particules énonciatives propres aux langues camerounaises: «ne soyez pas chiches comme cet *homme-ci-o!*» (243); «la fin du monde de ceux qui exploitent leurs frères est *proch-o!* Aidez un aveugle fauché par la *vie-o!*» (243). Les particules *-o*, *-a* et *-e*, qui apparaissent souvent à la fin des répliques, traduisent l'insertion de l'oral dans l'écrit. Ainsi, cette rapide analyse des procédés d'africanisation du français par Patrice Nganang dans *Temps de chien* et *La Joie de vivre* montre qu'il se livre à un véritable travail stylistique sur la langue. Les dérivations, substrats, emprunts, créations lexicales, calques, sont autant de techniques de perturbation de la norme standard employées par Patrice Nganang. Ces déformations et ces distorsions de la langue, qui constituent autant d'écarts par rapport à la norme centrale sont, en réalité les marques spécifiques du français camerounais qui confirment que Nganang ancre son écriture dans l'entre-deux langues, ou plutôt à l'intersection des langues en contact. Il pourrait donc dire comme Edouard J. Maunick, à propos de la langue française: «peu importe si je l'ensauvage ou si je la civilise autrement, elle est à jamais ma grande permission». (1989: 25)

## 2. TRANSGRESSION DE LA NORME STANDARD OU DIALECTE IDIOSYNCRASIQUE DU POÈTE?

L'une des questions au centre du rapport entre la langue et l'écrivain en général, et l'écrivain africain en particulier, est la relation à *la* norme: l'écrivain

doit-il écrire dans la norme standard, celle des ouvrages de grammaire et des dictionnaires? Ici se pose l'éternel problème du fantasme de la langue pure, dépouillée de toute souillure, d'une langue aseptisée, emballée sous vide, et partant, la question du mythe de la langue parfaite. En effet, parler de transgression de la norme, revient à reconnaître, au moins implicitement, l'existence d'un modèle linguistique à respecter et à imiter. Par conséquent, c'est condamner, au moins implicitement encore, le mélange linguistique et donc, les variétés locales et les normes endogènes de français. Pourtant, dans leurs projets stylistiques, certains écrivains africains, dont Patrice Nganang, prennent résolument le parti de valoriser le français local, un français africain travaillé de l'intérieur, par des imaginaires et les représentations, mais aussi les interférences et les contacts avec les langues locales. Soulignons cependant qu'aucun écrivain n'aspire au noyau dur de la langue, encore moins à la norme standard; chaque écrivain aspire plutôt à un usage singulier, son style propre, qui, en fait, le distingue des autres écrivains. Pour y parvenir, l'écrivain d'Afrique noire francophone, comme tout écrivain, peut recourir à diverses techniques, y compris à une écriture délibérément *fautive*, consistant à agrémenter le français de mots et d'expressions tirés des langues locales et des cultures du terroir, et partant, à violer les règles du *bon usage*. D'où la question du dialecte idiosyncrasique du poète encore appelé interlangue de l'écrivain; en effet, chez l'écrivain africain, cette langue singulière, qui se situe à la jointure des langues locales et du français, participe bien du dialecte idiosyncrasique de l'écrivain. Pour S. Pit Corder, «*the idiosyncratic sentences of a poetic text can perhaps with justice be called deliberately deviant since the author presumably knows the conventions of the standard language but deliberately chooses not to obey them; [...] his deviances are motivated*». (1972:132). Il en est de même de la technique de déconstruction-reconstruction du français par l'écrivain de francophonie périphérique: contrairement à certains critiques occidentaux cette pratique n'a rien à voir avec la démaîtrise du français ou avec l'ignorance des règles grammaticales. Car, comme tout bon écrivain, l'écrivain africain francophone, en violant délibérément la norme standard, aspire à un mieux-écrire et à un mieux-dire, même si aux yeux des puristes il se met dans une certaine illégalité, dans une marginalité de fait, par rapport à *leur* norme. En effet, pour Hafid Gafaïti et Grouzières-Igenthron,

«la transgression se définit comme un acte qui contrevient à la loi, donc contraire à ce qui est prescrit. En subvertissant la langue par diverses techniques narratives et stratégies textuelles, [les romanciers] transgressent la tradition littéraire [...] établie de longue date. [Ils] transforment les conventions et procèdent à une déterritorialisation de la langue et une profanation du sacré, ce qui

leur infuse une puissance créatrice critique et les aide à résister au discours hégémonisant». (2005: 10)

Selon nous, seule cette illégalité justifie son existence en tant qu'écrivain, non pas comme écrivain francophone, c'est-à-dire un écrivain à part, mais comme écrivain à part entière. Sa langue est une langue en marge certes, mais, comme la langue de tout bon écrivain, c'est aussi et surtout, une langue en marche, dans la mesure où il est en permanence à la recherche du bien dire et du bien écrire. Il écrit en marge de la langue standard, mais cette auto marginalisation linguistique participe de l'essence même de la langue de l'écrivain africain francophone au sud du Sahara. Parce qu'il se sent mal à l'aise dans le confort cossu de la maison linguistique du français hexagonal, l'écrivain francophone de la périphérie choisit de rompre avec ce sentiment d'inappartenance, en appropriant le français à son contexte, en le naturalisant donc. Il rejoint ainsi la pratique de tout écrivain digne de ce nom, qui assume parfaitement son choix d'une écriture délibérément déviante. Car, pour reprendre Dominique Maingueneau,

«l'écrivain n'est pas confronté à la langue mais à une variété de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler interlangue. Par là on entendra les relations entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. [...] C'est sur les frontières qu'il écrit, non pas tant en français la jointure instable des divers espaces langagiers». (1993: 104)

Pendant longtemps, certains critiques, notamment les critiques occidentaux, ont pris ces usages particuliers de la langue française par les écrivains africains pour des formes fautives. Ces formes, jugées *incorrectes*, et surtout l'emploi des règles grammaticales parfois non conformes à la norme du Centre, ont été considérés comme la preuve d'une mauvaise maîtrise de la langue de Molière et de Voltaire par les écrivains africains. Albert Gérard constate, en effet, que l'écrivain africain «se soucie peu des canons du beau langage issus de l'Académie française, [il] créolise les langues européennes, les vernacularise, recourt même aux langues africaines». (1995: 65) Ces jugements dépréciatifs ont généralement partie liée avec une certaine représentation centralisante de la norme, fondée sur le jacobinisme linguistique. En effet, les outils méthodologiques et conceptuels utilisés pour évaluer la littérature produite en France, par des écrivains français, pour le public français, sont dans l'ensemble impropres à l'analyse des textes produits par les écrivains de la francophonie géographiquement périphérique. Ils ne permettent pas, bien souvent, de cerner avec suffisamment d'objectivité et d'esprit critique, certaines oeuvres produites dans des contextes idéolo-

giques, sociolinguistiques et socioculturels fondamentalement différents de ceux de la France.

En outre, pour reprendre Bertil Malmberg, il y a eu des «fautes dans toutes les langues et à toutes les époques, dans le langage parlé et dans les textes écrits, que les locuteurs (écrivains) soient de grands artistes ou de pauvres ignorants de capacité réduite». (1979: 190) Il faut souligner cependant que lorsque l'auteur est un écrivain célèbre, ses fautes, même involontaires, deviennent, aux yeux des critiques, un simple effet de style. Ainsi, lorsque Léopold Sédar Senghor ou Aimé Césaire empaillent leur langue d'africanismes, aucun critique n'ose les condamner pour non respect de la norme. Ce n'est pourtant pas le cas pour d'autres, surtout lorsqu'il s'agit d'écrivains africains moins connus. On peut donc comprendre pourquoi, chez tous ces écrivains de seconde zone, la recherche obsessionnelle de la norme standard participe de la volonté de s'identifier aux maîtres. En effet, c'est en France que tous les écrivains francophones de la périphérie viennent chercher la consécration: si nombre d'entre eux publient en France, ce n'est pas uniquement parce qu'ils y trouvent des structures qui parfois font cruellement défaut en Afrique, mais aussi et surtout, parce qu'ils ont besoin d'être connus et reconnus sur le plan international. Cette quête de légitimité et de reconnaissance justifie leur volonté d'assimilation à l'institution littéraire française. Si la plupart de ces écrivains aspirent à la norme linguistique hexagonale, c'est surtout pour séduire le public français, seul juge, à leurs yeux, et donc, le seul capable de les hisser un jour sur le piédestal des prix littéraires, gage de consécration. Cependant, certains écrivains africains se sont toujours démarqués de cette approche d'identification au modèle, et prônent plutôt l'appropriation de la langue française et des canons littéraires, et leur adaptation au contexte africain. Pour Chantal Zabus, l'appropriation «*refers to the writer's attempt at textualizing linguistic differentiation and conveying african concepts, thought-patterns, and linguistic features through the ex-colonizer's language*». (1991: 3)

Les notions d'écriture marginale et de transgression de la norme ont surtout partie liée avec cette prise de position esthétique, par certains écrivains de la francophonie géographiquement périphérique. Ecrire en marge, ce n'est pas forcément écrire en marge de la langue reconnue et admise par tous comme modèle à suivre, à imiter et à respecter. Ecrire en marge, c'est aussi et surtout situer sa langue et son écriture à l'intersection des normes linguistiques et esthétiques différentes. Démarche qui appelle donc à la relativisation de la notion même de normalité, car se situer au-delà des frontières, c'est avant tout revendiquer la reconnaissance de l'existence, au-delà de ces frontières nées de nos représentations linguistiques, d'autres territoires; une frontière étant toujours une frontière entre deux ou plusieurs entités qui, bien que susceptibles de présenter

des différences, ne sont pas situables sur une échelle de valeur. Par conséquent la plurinormalité linguistique d'une part, le caractère dynamique des canons esthétiques d'autre part, n'impliquent pas qu'il existe une norme supérieure et une sous-norme, ou du *plus beau* et du *moins beau*.

Continuant sur les traces de ses aînés, notamment sur celles d'Ahmadou Kourouma et de Sony Labou Tansi, Patrice Nganang semble avoir opté pour une écriture libérante, c'est-à-dire une écriture qui est à la fois source d'enrichissement et du dynamisme de la langue française, et l'affirmation de son indépendance vis-à-vis des normes linguistiques et esthétiques centrales. Pour lui, écrire en marge de *la* norme, il nous semble, c'est refuser de se plier aux contraintes d'une langue pure et dure. C'est, en d'autres termes, refuser l'eurocentrisme des règles du beau, et partant, contester la suprématie des canons esthétiques conçus par et pour l'Occident. Nganang affirme ainsi l'existence, chez les écrivains africains de la francophonie périphérique, d'un profond sentiment de malaise linguistique, voire de véritable mal-être, face à la norme centrale, et réclame aussi, en même temps, le droit à la différence linguistique et à la relativisation de la notion de norme esthétique. Ce malaise linguistique, qu'il assume d'ailleurs parfaitement, pourrait s'expliquer aussi par le fait que l'écrivain africain francophone est, avant tout, pour reprendre Jacques Rabemananjara, un *voleur de langue*, expression qu'il emploie pour la première fois dans le discours prononcé lors du deuxième Congrès Mondial des écrivains et artistes Nègres à Rome en 1959. Il déclare en effet:

«nous nous sommes emparés d'elle, nous nous la sommes appropriée, au point de la revendiquer nôtre, au même titre que ses détenteurs de droit divin. Notre Congrès, à la vérité, est un Congrès des voleurs de langue. Ce délit, au moins, nous l'avons commis. Dérober à nos maîtres le trésor de leur identité, le moteur de leur pensée, la clé d'or de leur âme, le sésame qui nous ouvre tout grand le mystère de la caverne interdite où ils ont entassé le butin volé à nos pères, et dont nous avons à leur demander des comptes», cité par Jean-Louis Joubert (2006: 7)

Reprise par plusieurs écrivains francophones, cette expression traduit non seulement le sentiment d'une appropriation de la langue française par effraction, mais aussi, le droit pour les écrivains africains, de conserver et surtout d'en faire leur butin de guerre. La transformation, la déformation, voire la transgression de cet objet volé, pour le rendre propre à son usage, font partie de la mission de l'écrivain francophone, pour qui le français n'est pas la langue maternelle. En réalité, plus que tout objet social, la langue, objet social par excellence, appartient à tous, et n'appartient à personne. Pour Labou Tansi, «nous sommes les

locataires de la langue française. Nous payons régulièrement notre loyer. Mieux même: nous contribuons aux travaux d'aménagement de la baraque. Nous sommes en partance pour une aventure de copropriation», (cité par D. Combe, 1995: 90). C'est justement parce qu'elle appartient à tous, sans pourtant être la propriété de quelqu'un en particulier, que depuis plusieurs siècles, les écrivains français, de Joachim du Bellay, à Louis-Ferdinand Céline, en passant par Pierre de Ronsard, et, de plus en plus d'écrivains africains, se sont permis de la violer, et de la transgresser, délibérément. Par conséquent, tous les puristes rétrogrades, qui ont voulu la sauver du xénisme, oublient qu'elle s'est nourrie, au cours des siècles des latinismes, des hellénismes, d'africanismes, etc.; en effet, pour survivre, la langue n'a pas besoin d'un protectionnisme sclérosant, mais d'un contact fécond, d'une symbiose dynamique avec les autres langues en présence dans la niche écolinguistique. Comme tout écrivain, l'écrivain africain francophone, invente sans cesse le monde et partant, crée et recrée la langue française, l'irrigue d'un sang neuf et l'enrichit en profondeur, la sauvant ainsi de l'anémie et de l'étiement, car pour Dominique Maingueneau, «une langue délaissée par les écrivains serait menacée de perdre son statut». (1993: 103)

### 3. LA LITTÉRATURE EST FONDATRICE DE LA LANGUE

Ainsi, la transgression de *la* norme n'est pas propre aux écrivains d'Afrique noire francophone: Patrice Nganang, ne fait que perpétuer une vieille tradition. La *malinkisation* du français par Ahmadou Kourouma, sa *tropicalisation* par Sony Labou Tansi, ou sa *camerounisation* par Patrice participent du même processus d'enrichissement, de dynamisation et d'illustration. Comme le confirme Michael de Chazal, cité par Jean-Louis Joubert (2005: 62): «rappelez-vous Heredia qui, étant espagnol, enrichit la langue française. Et Lautréamont (Isidore Ducasse) qui, né sur les rives de la Plata, eut une langue bien à part». Ainsi, aussi loin que l'on remonte dans le temps et dans l'espace, on se rend compte qu'il y a toujours eu des écrivains qui, soucieux du dynamisme de la langue française, ont travaillé à son enrichissement. Déjà, en 1549, Joachim du Bellay, dans son manifeste littéraire intitulé *Défense et Illustration de la langue française*, plaide pour une langue française vivifiée, et apte à s'enrichir de mots anciens rajeunis et de néologismes. Pour lui, tout art poétique doit viser à déceler et à cultiver la force et la beauté de la langue française. Un siècle plus tard, Ronsard écrit dans la préface à *La Franciade*:

«je veux t'encourager à prendre la sage hardiesse d'inventer des vocables nouveaux, pour qu'ils soient moulés et façonnés sur un patron déjà reçu du peu-

ple [...]. Je te conseille d'user indifféremment de tous les dialectes comme j'ai dit, entre lesquels le courtisan est toujours le plu beau, à cause de sa Majesté du Prince; mais il ne peut être parfait sans l'aide des autres, car chaque langue a sa particulière fleur, et toutes les nations ont affaire les unes aux autres». (cité par Meschonic, *op. cit.* p. 150).

Ainsi, pour Joachim du Bellay et Pierre de Ronsard, les emprunts, l'inventivité et la créativité lexicales sont indispensables au dynamisme et à la survie de la langue française. Ces deux écrivains peuvent, à juste titre, être considérés comme des pionniers d'une francophonie plurielle, qui défend l'illustration de la langue française de mots venus d'ailleurs. Au cours des siècles, d'autres écrivains célèbres ont défendu l'idée de l'enrichissement de la langue française: au XVIII<sup>e</sup> siècle, Voltaire ne voit le dynamisme et le rayonnement du français que dans la littérature des siècles précédents: «le françois acquit de la vigueur sous la plume de Montaigne»; parlant du XVII<sup>e</sup> siècle, il affirme: «ce qui rend le français encore plus commun, c'est la perfection où le théâtre a été porté dans cette langue». Quant à l'abbé Dubos, il pense que «ce sont nos poèmes et nos livres qui, plus qu'aucun autre événement, ont contribué à donner à la langue dans laquelle ils sont écrits un si grand cours». Paul Gauthier affirme également qu'«en Italie, avant que Dante eût créé l'italien littéraire, nul homme cultivé n'eût osé comparer le langage vulgaire de la Péninsule au parler de France» (1936: 235). Ainsi, l'inventivité lexicale, et partant, la violation et la transgression de la norme standard et du *bon usage* ne sont pas propres aux écrivains africains. En effet, Vaugelas lui-même définit le *bon usage* en référence de la littérature: «c'est la façon de parler de la plus saine partie de la cour, conformément à la façon d'écrire de la plus seigne partie des auteurs du temps». (cité par Meschonic, *op. cit.* 127). Dans ses *Observations sur la langue française*, Ménage recense les mots et expressions d'usage courant créés par des écrivains célèbres: le mot *élégie* est créé par Antoine de Baïf, *épigramme* par Lazare de Baïf, *féliciter* par Guez de Balzac; les mots *avidité* et *ode* sont de Pierre de Ronsard, *pudeur* de Desportes, *prosateur* de Ménage lui-même, et l'expression *coq à l'âne* de Marot. Plus près de nous, Louis-Ferdinand Céline incarne cette tendance de se distancer de la Garnier: «depuis Céline, [...] la littérature semble vouloir se débarrasser de ses assises élitistes pour descendre dans la rue. Il ne s'agit plus d'élever le langage, mais de le rabaisser, le faire «drivailler dans les faubourgs» en quête d'une hypothétique revitalisation «(2005: 66). En d'autres termes, le génie de la langue française est indissociable du génie de sa littérature; en effet, la littérature française nourrit et enrichit sans cesse la langue française. Contrairement à André Martinet, qui la compare à un tas de sable et de pierres, que le maçon utilise pour édifier le mur; c'est-à-dire à un tas de matériaux bruts à la disposition de

tous les écrivains, la langue ne préexiste pas à la littérature; contrairement à une certaine représentation la littérature n'est pas un usage particulier de la langue. Nous pensons avec Christine Develotte que «la littérature joue un rôle essentiel pour donner le statut de langue à ce qui, autrement ne serait qu'une zone incertaine d'échanges verbaux». (1999: 22) En effet, nombre de mots qui font aujourd'hui partie de la langue française ont été, autrefois, considérés comme des fautes; il en sera certainement de même demain, des africanismes, aujourd'hui à peine tolérés, quand ils auront été intégrés dans les usages; quand ils auront quitté le champ de la faute, pour rejoindre celui des normes. Car, comme l'a bien montré B. Cerquiglini, l'institution du français est surtout l'œuvre des écrivains:

«la genèse d'un usage écrit, traditionnel et interrégional, n'est donc pas la promotion d'un dialecte particulier, le francien. Elle est une pratique, qui tend à constituer un *françois*, langue des lettres et des lettrés, «normes du parler vulgaire hissé au rang de langue des textes, officiel ou littéraire»; [...] elle est issue du milieu des clercs, désireux de fabriquer des textes en français, et souhaitant pour cela mettre au point une langue qui, avec la même dignité que le latin, voire une pérennité et une universalité comparable, puisse dire le courage du héros, l'amour de Dieu et des femmes. Le français national, notre français, ne vient pas d'un terroir, mais de la littérature». (1992: 127)

Tant que les normes endogènes ne seront pas récupérées par les écrivains africains, pour en faire des normes littéraires endogènes, elles ne seront que de simples phénomènes linguistiques exotiques, des objets de curiosité pour les sociolinguistes. Pour que le français en Afrique soit hissé au rang de langue, les écrivains africains devraient le promouvoir, à travers leurs productions littéraires, comme l'ont fait les écrivains français au cours des siècles. Alors, ils pourront dire, avec Malcolm de Chazal: «j'enrichis la langue française, qui ne peut rester à Descartes, ni se reléguer à Ronsard. Il faut le sauvageon. Je l'y mets». (1965: 47). Cette écriture à la jointure du français hexagonal et des français en Afrique contribuera, nous en sommes convaincu, à une fossilisation des normes endogènes. En effet, Larry Selinker (1980) pense que l'interlangue de l'apprenant de langue étrangère peut se fossiliser, ou se stabiliser, si ce dernier cesse de progresser dans son appropriation. De même, l'écriture, qui est le processus par excellence de stabilisation et de fossilisation de la langue parlée, a un rôle fondamental à jouer, dans la transformation des normes endogènes en Afrique noire, en un français à part entière, qui trouve sa place à côté des français du Québec, de Belgique ou de Suisse.

En conclusion, on peut réitérer qu'aucun écrivain ne cherche à s'approprier la langue, mais plutôt à l'adapter, à l'approprier à son usage. Car pour repren-

dre Maingueneau, «aucune langue n'est mobilisée dans une œuvre pour la seule raison que c'est la langue maternelle de son auteur. L'écrivain, précisément parce qu'il est écrivain, est contraint d'élire la langue qu'investit son œuvre, une langue qui, de toute façon ne peut pas être *sa* langue». (2004: 107) Ce qui fait la beauté d'une œuvre, c'est moins ce qui la rapproche des autres, que ce qui les sépare; on ne saurait donc évaluer les littératures de la francophonie périphérique avec des outils esthétiques conçus pour la littérature française, qui n'est ni la littérature-mère, sur laquelle viennent se greffer les littératures de la francophonie géographiquement périphériques, encore moins un mètre étalon, qui permettrait de mesurer le niveau de respect des règles et des canons esthétiques et linguistiques. Ainsi, l'interlangue de l'écrivain africain n'est, en définitive, qu'une contribution à la reconnaissance des français en Afrique; nous dirons avec Maingueneau que «chaque acte d'énonciation littéraire vient conforter cette langue dans son rôle de langue digne de littérature, et, au-delà, de langue tout court» (1993:103). Le rôle de tout écrivain francophone est de *fixer* la langue française, de l'enrichir, dans la mesure où la littérature est fondatrice de la langue.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOUTANT, P.-A., (2004) *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*, coffret de 3 DVD, Paris, Montparnasse.
- CERQUIGLINI, B., (1991) *La Naissance du français*, Paris, PUF.
- COMBES, D., (1995) *Poétiques francophones*, Paris, Hachette.
- DELAS, D., (1999) *Littératures des Caraïbes de langue française*, Paris, Nathan.
- GAUVIN, L., (1997) *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala.
- JOUBERT, J.L., (2006) *Les Voleurs de langue*, Édition Philippe Rey, Paris.
- MAINGUENEAU, D., (2006) *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin.
- MAINGUENEAU, D., (1994) *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- NGANANG, P., (1977) *La Promesse des fleurs*, Paris, L'Harmattan.
- NGANANG, P., (2001) *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes.
- NGANANG, P., (2003) *La Joie de vivre*, Paris, Le Serpent à plumes.

