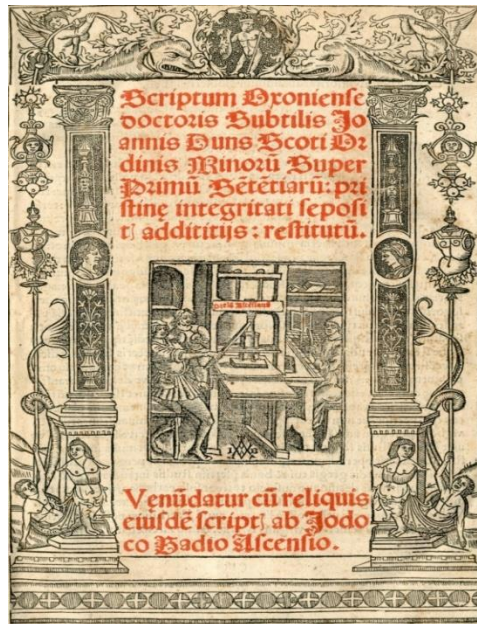


LES INCUNABLES

*Revue congolaise des sciences de l'information
et de la communication*



LES INCUNABLES

*Revue congolaise des sciences de l'information
et de la communication*

ISSN 2414-4290

N°04 - décembre 2019

LES INCUNABLES

Revue congolaise des sciences de l'information et de la communication

Université Marien Ngouabi

Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines

Parcours Des Sciences et Techniques de la Communication

BP : 2642- Brazzaville (Congo)

Directeur de publication :

Jean-Félix MAKOSSO, Maître de conférences, CAMES

Rédacteur en chef :

Dr François BIYELE, Maître-Assistant, CAMES

Comité scientifique :

Abolou Camille Roger, Université Bouake, Nguimbi Marcel, Université Marien Ngouabi, Kiyindou Alain, Université Bordeaux Montaigne, Damome Etienne, Université Bordeaux Montaigne, N'goran Poame Léa, Université Bouake, Chaudiron Stephane, Université Lille 3, Nanga Adjaffi Angéline, Université Houphouet Boigny, Coutant Alexandre, Université Besançon, Mombo Alain Michel, Université Marien Ngouabi, Tsokini Dieudonné, Université Marien Ngouabi, Nsonssissa Auguste, Université Marien Ngouabi, Ntetani Lucien, ESG Paris, Ngassaki Basile Marius, Université Marien Ngouabi, Ngamountsika Edouard, Université Marien Ngouabi, Toa Agnini Jules, Université Houphouet Boigny, Gakosso Jean-Claude, Université Marien Ngouabi, Miyouna Ludovic Robert, Université Marien Ngouabi, Bou-dimbou Bienvenu, Université Marien Ngouabi.

Comité de lecture :

Theodora Milly, Georges Madiba, Kouango Elie Roger, Ossombo Yombo Remy, Nganga Elie Sosthène, Moussavou Ferdinand, Locko Arsene, Ismael de Broux Koffi, Jean-Baptiste Boulingui, Thomas Atenga.

Comité de rédaction :

Passi-Bibene, Biyéle François, Ngoma Benjamin, Bossoto Idriss Antonin, Boudimbou Bienvenu, Makosso Jean-Félix, Ndeke Jonas, Ngoma Seraphin, Ngatse Lili Stephanie, Dimix Nicole Laure Theodora, Locko Davy.

ISSN 2414-4290

Couverture : Photo Josse Bade 1519

Conception maquette et mise en pages : *Nkanakwono*

SOMMAIRE

BIBENE Passi

La régulation de la publicité en République du Congo 9

DJEBI Kahou Albert

Enjeux des médias sociaux dans le débat politique en Côte d'Ivoire :
une approche de la démocratie participative dans l'espace public nu-
mérique 25

GOHI LOU GOBOU Bien-Aimée

Stratégie de sensibilisation pour une éducation scolaire de la jeune
fille en Afrique Francophone subsaharienne : le cas de la commune
d'Abidjan en Côte D'Ivoire 41

LOUMBOUZI Didier Arcade / NKIE-MONGO Clèves Méfiance

Police brutality and new technologies in the United States of America
..... 57

NDEKE Jonas Charles

La logique d'exclusion dans le traitement de l'actualité de *Télé-Congo*
et *DRTV* à travers la provenance des sources d'images (Congo–Braz-
zaville) 69

VARIA

ANTSUE Jean Bruno

La représentation identitaire du métis dans l'œuvre romanesque de
Henri Lopes 85

BOKOTIABATO MOKOGNA Zéphirin

The world of conflicts in Chinua Achebe's *Arrow of God* 103

DIALLO Asséta

Description des anthroponymes individuels Peuls 121

DIOMANDE Saty Dorcas

Des écritures de la violence à l'écriture de la violence non-violente
dans l'œuvre de Nathalie Sarraute 139

EPOUNDA Mexan Serge

Distribution of characters in Chinua Achebe's *No longer at ease* 155

GANKAMA Laurent

Des perspectives émancipatoires de la discussion rationnelle et leur intérêt pour la femme 169

GO-DZO MAKAMBO Guelord

Les enjeux du superlatif dans le discours publicitaire des sociétés congolaises de téléphonie mobile MTN et AIRTEL 185

KADJA Sanhou Francis / BONY Yao Charles

L'interculturalité langagière dans l'espace urbain : l'exemple de *la route*, pièce théâtrale de Wole Soyinka 201

KOUASSI Konan Stanislas / TÉLÉ Zérégbé / KOFFI Hamanys Broux De Ismael

Enjeux et défis de la documentation des langues ivoiriennes 225

LOUSSAKOUMOUNOU Alain Fernand Raoul

Marques de l'interlocuteur et valeurs interlocutoires dans des prises de parole d'apprenants 241

MATONGO NKOUKA Anicet Odilon

La théâtralité dans le couper-décaler congolais 257

N'CHO Rachel

La guerre des femmes de Zadi Bottey Zaourou : une guerre du genre dans le labyrinthe du repositionnement social pour l'égalité et le développement durable 285

N'DOULI Guy Blaise

Focalisation contrastive et variation de l'ordre des mots en kituba (h10b) et en civili (h12) 301

NDOUNIA Amen Krishna

Des états de conscience à la translation des formes de gouvernement : causes d'instabilité sociopolitique et le devenir d'une conscience citoyenne au Congo 321

NGANGA Elie Sosthène

Représentations de la féminité, sexualité et violences sexistes dans les sketches populaires de la République Démocratique du Congo 347

NIANGUI GOMA Lucien

Les Téké de Mfoa (NCUNA) des courtiers obligés dans la prise de possession territoriale du Congo-français par les européens (XVI^e-XIX^e siècles) 361

NOGBOU Ebisseli Hyacinthe

Crise identitaire en Afrique, une fabrique de l'Etat post colonial 391

NSOUKINA MAMBOUENI Andriana Riccy

Treizième femme dans *Moi, veuve de l'empire* de Sony LABOU TANSI 403

SABLE GNAHOUA Jean-Jacques

Religion and materialism in african drama : the case study of Wole Soyinka's *the trials of brother jero* 417

L'INTERCULTURALITÉ LANGAGIÈRE DANS L'ESPACE URBAIN : L'EXEMPLE DE LA ROUTE, PIÈCE THÉÂTRALE DE WOLE SOYINKA

Sanhou Francis KADJA, / Yao Charles BONY

Université Peleforo Gon Coulibaly-Korhogo, Côte d'Ivoire

Fran6kadja@gmail.com / bony.yao@yahoo.fr

Résumé : La ville, unité sociologique et dynamique, subit les interactions multiséculaires de plusieurs peuples. Pour ce faire, elle devient le point focal de l'occupation des exigences spatiales urbaines et des échanges qu'implique cette occupation. Notre hypothèse se formule sur la base de la rencontre binaire entre l'urbanisation galopante de l'Afrique et la communication qui s'y improvise. Ainsi naît-elle la problématique de la reformulation de l'univers langagier dans les villes africaines suivant les fluctuations entre la langue coloniale et les langues africaines. Pour bien mener notre réflexion, nous nous appuyons sur l'ouvrage théâtral *La route* de Wole Soyinka. Il s'agira de mettre en évidence comment les personnages communiquent d'un espace à un autre, en mêlant la langue coloniale aux langues locales pour produire un langage d'occurrence ou de circonstance. Toutes les langues qui rentrent dans la composition des habitudes langagières créent un système culturel qu'il convient d'analyser.

Mots-clés : espace, interculturalité, interférences, langage, mobilité

Abstract : The city, a sociological and dynamic unit, is the workshop of the multisecular interactions of various peoples. So doing, it becomes the focal point for the implementation of the urban spatial requirements and of the exchanges implied by this performance. Our hypothesis is formulated on the basis of the binary matching of the rampant urbanization of Africa and the communication that is improvised there. So raises the problematic of the reformulation of the whole language in the African cities according to the fluctuations between the colonial language and the African languages (the local languages). To lead our reflection, we will base on the theatrical work *La route*, written by Wole Soyinka. It will consist in highlighting how characters communicate from one place to another, mixing the colonial language with the local languages in order to create a language of occurrence or of circumstance. All the languages that are involved into the composition of language habits create a cultural system that needs to be analyzed.

Keywords : *space, interculturality, interferences, language, mobility*

Introduction

Dans sa pièce de théâtre *La route*, Wole Soyinka dévoile un environnement angoissant où se rencontrent plusieurs peuples d'origines et de classes sociales diverses. Toutefois, le dramaturge nigérian démontre comment le langage des uns et des autres participe à la hiérarchisation de la société urbaine. Cette hiérarchisation dénote du niveau de langue usitée par les personnages. Il devient, dès lors, pertinent de mettre en évidence l'interaction des communications relatives aux catégories sociales des différents personnages. La combinaison syntaxique des unités lexicales et leurs effets qui concourent à une production sémantique constitue l'enjeu littéraire de notre étude. De ce qui précède, la problématique de notre démarche élabore le questionnement suivant : De quoi se compose le répertoire lexical des catégories sociales identifiées ? Définissent-elles des néologismes et quelles interférences linguistiques subissent-elles ? Quel est l'impact de l'espace sur les comportements langagiers ?

Pour décrypter les valeurs sémantiques de ces énoncés, nous ferons usage de deux outils d'analyse : la lexicologie et la sémiotique. La lexicologie, partie de la linguistique, est l'« étude des unités de signification et de leurs combinaisons en unités fonctionnelles (mots, lexies), [...] souvent étudiées dans leurs rapports avec la société dont elles sont l'expression.¹ » L'intérêt de la sémiotique réside, quant à elle, dans le travail de construction de l'œuvre qu'elle considère comme porteuse de sens. Selon D. Maingueneau (1996, p. 50), « *L'œuvre littéraire est d'abord et avant tout, un système de signes* », et ce sont les différences ou les oppositions pertinentes qui font jaillir la signification.

L'approche argumentative repose sur une articulation ternaire. La première mettra en exergue l'espace dramatique qui semble évoquer un pan de la société yorouba. La deuxième examinera les discours des personnages, vu que les aspects langagiers se posent avec acuité et constituent par voie de fait des obstacles à la fréquentation des uns et des autres. La dernière partie situera la vision du dramaturge.

1. La caractérisation de l'espace dramatique

Défini par L. Blédé (2016, p. 8) comme « le monde des personnages [...], l'espace dramatique est [...] l'univers dans lequel se meuvent les personnages

¹ *Le Grand Robert de la langue française*, Dictionnaire online : www.grand-robert.lerobert.com, consulté le 17 -07- 2018

du texte dramatique. » Il ajoute que le lecteur imagine cet espace dramatique en tenant compte de ce que disent les personnages et les didascalies. L'espace de la pièce *La route* est la représentation d'une ville. Comme telle, elle suscite toujours une fascination pour les peuples. Cependant, l'essor industriel engendre des écueils multiséculaires et tentaculaires. Ces difficultés s'étendent au niveau du logement, du chômage, de la violence et surtout du transport avec son corollaire d'accidents. Sans passer en revue les pesanteurs présentes dans l'œuvre, nous nous focaliserons sur les plus pertinentes, en l'occurrence la configuration de l'autogare et l'interaction culturelle des personnages. L'espace se détermine relativement à l'activité d'un ou plusieurs personnages dans un lieu précis d'un texte. Dans cette perspective, A. Ubersfeld (1996, p. 128) invite à « relever tout ce que l'on peut assimiler à une détermination locale, aussi bien les noms des lieux (noms communs et noms géographiques), que les éléments lexicaux. » La pièce *La route* cristallise un espace globalisant qui est l'autogare.

1.1. L'autogare comme un microcosme pestilentiel et angoissant

La route est une pièce structurée en deux parties dont l'action est marquée par l'unique espace de l'autogare. Cet espace situe les mouvements des personnages. Mieux, leur mobilité accentue la topographie dynamique et dramatique du texte de Soyinka. Il en résulte un décryptage binaire, notamment les effets spatio-temporels sur l'homme et la dynamique synergique des personnages dans les relations qu'ils développent dans l'autogare. En ce qui relève des effets spatio-temporels, M. Pruner (1998, p. 58), situe le cadre comme « l'apparence d'un piège inexorable, d'une souricière. », liant définitivement prisonniers les personnages de l'œuvre littéraire. À la lumière de cette orientation, l'effet spatio-temporel est l'actualisation d'un lieu, ici l'autogare. Elle est la résultante d'éléments divers et diffus que la didascalie introductive, riche en détails, décrit : « une cabane de bord de route [...] une clôture délabrée et l'angle d'une église [...] un clocher surmonté d'une croix, [...], l'arrière d'un boleka (ancien) camion de passagers) [servant de] MANGAZIN DE ASSIDENT – ICI TOUT PIECE [...]. » À ces grands ensembles, il faut inclure : « bancs et des caisses de bière vides en guise de tabourets [...], table et chaise du professeur [...], nattes, balluchon, un bric-à-brac de pneus usés, de moyeux, de pare-chocs tordus, un canari [etc.] » (, p. 20) L'analyse mettra en point d'ancrage la richesse symbolique de la concentration des lieux et des objets.

L'autogare est ordinairement un point de ralliement, un lieu de transit où s'effectue le transport des marchandises et des voyageurs. Cette gare qui offre des services de tous genres, est le symbole d'une agglomération moderne. Le transport des personnes et des biens constitue les premières activités d'une

autogare. Provenant d'horizons divers, les voyageurs se rencontrent presque toujours sur ce lieu : les uns venus pour le commerce de marchandises (achats et ventes), les autres pour des préoccupations administratives (dossiers, opérations bancaires, etc.). D'autres encore y travaillent en tant qu'agents de bureau. Cette mobilité quotidienne des personnes d'un point à l'autre, d'un espace à l'autre reste le point focal de la pièce de Soyinka. En effet, les moyens de locomotion en usage dans la pièce sont les véhicules communément appelés *boledja*² (camion de passagers). Ils offrent des services inquiétants à tout voyageur, à l'image du terrible accident raconté par l'ex-prédicateur laïque, Professeur.

Dans l'œuvre, des employés sont installés dans des locaux de fortune, comme « la cabane de bord de route » qui sert de magasin de vente de toutes sortes d'articles, notamment la quincaillerie d'outillage, etc. Le « MANGAZIN DE ASSIDENT – ICI TOUT PIECE [...] » qui est spécialisé dans la vente de pièces détachées d'automobiles ou d'engins est un commerce très florissant détenu par Kotonou, en raison des pannes ou des nombreux accidents qui surviennent régulièrement sur les voies routières.

L'évocation « des caisses de bière vides » démontre bien également la consommation d'alcool des voyageurs pendant les grands moments d'attente de camion pour les allées et venues des différentes destinations. Ces beuveries se passent en général dans les « buvettes » et autres restaurants qui pullulent partout où il y a des rassemblements de personnes. C'est à l'occasion des grandes retrouvailles entre amis et inconnus que la consommation d'alcool prend tout son sens, même s'il faut se réconcilier avec son Dieu, après coup.

La présence « d'une église [et d'] un clocher surmonté d'une croix » prouve que la religion fait partie intégrante des activités urbaines. L'horloge du clocher rythme le temps des citoyens (« Cinq heures sonnent à l'horloge du clocher. » [...] « L'horloge sonne la demie [...] six heures ». Elle indique les horaires des prières journalières, notamment l'angélus du matin. C'est d'ailleurs cette horloge qui réveille tous les jours Soulabi qui affirme sans ambages : « Je ne sais pas pourquoi mais quelle que soit l'heure à laquelle je m'endors, je me réveille toujours sur le coup de six heures. » Outre la paroisse, l'évocation d'« ablutions » faites par Mourano sont propres à la religion islamique. Dès lors, il n'y a pas doute de se tromper que Mourano s'apprête à prier sur place sur une « natte » ou à aller à la mosquée pour louer Dieu, afin de conjurer l'esprit de mal et d'insécurité galopante qui règne sur l'espace.

² Ce genre de véhicule correspond à « *Gkaka* » ou « *Mille kilos* », bien connus des usagers de l'Afrique de l'Ouest.

L'autogare présente un environnement malsain et lugubre. Cette atmosphère est teintée d'agressivité et de violence. En témoignent les objets : « une clôture délabrée [...], un bric-à-brac de pneus usés, de moyeux, de pare-chocs tordus, un canari [...] assiette abandonnée, gourde [...], Sol [...] jonché de tasses vides, [...] une timbale de fer-blanc, [...], trou [...], coin [...], toile d'araignée, [...] bâton », « drogue », « chanvre indien », etc. Tous ces ensembles et objets présentés sont l'image d'un milieu très animé où les personnes, dans leur mobilité ou mouvement, se soucient moins de la propreté de l'environnement, mais craignent tout de même l'insécurité.

L'insalubrité est répugnante, car « on va se soulager dehors contre le mur » ou sur la « clôture [déjà] délabrée ». De même, les « ablutions » sont faites partout. Le milieu devient ainsi un dépotoir, et malgré cette atmosphère pestilentielle, des « vagabonds » comme Samson, Mourano, Saloubi et autres y passent la nuit sans se soucier. Les uns dorment sur des « nattes », d'autres sur des « bancs », d'autres encore plus nombreux, sont « affalés par terre ». C'est à croire que le site de la gare résout en même temps le problème de logement si cruel en ville, mais accentue également le grand banditisme.

En effet, tous les « crabes dormeurs », les « sans abri » ou « sans domicile fixe » pullulent sur l'autogare. Cependant, ces « locataires » dispensés de loyer mensuel possèdent chacun un objet pour attaquer ou se défendre : « bâton », « fer-blanc », « corde ». Pour assurer sa propre sécurité contre une éventuelle agression nocturne, l'on dort « à poings fermés ». Ces vagabonds invétérés, « balluchons » en main, passent la nuit dans ce baraquement au gré de leurs intérêts jusqu'au petit matin où chacun ira vaquer à ses occupations quelconques.

Toute l'œuvre de Soyinka installe dès le début de la pièce un univers particulier qui donne au lecteur-spectateur le sentiment d'être enfermé dans un monde angoissant. En effet, Soyinka prend soin, dans la première partie, de situer la gare dans la nuit, insistant même sur la durée de celle-ci : « L'aube commence tout juste à poindre [...] Cinq heures sonnent à l'horloger du clocher [...] L'horloge sonne la demie [...] six heures. » Comme toute action implique un début, un milieu et une fin, c'est-à-dire une chronologie, le dramaturge accentue son effet à travers les activités et les mouvements des personnages. L'alliance extraordinaire des éléments du temps est faite de verbes d'action comme « commence », « sonne », « réveille », etc. Ce procédé d'accumulation est amplifié par une gradation sonore avec l'angelus de six heures. Ainsi, en présentant un espace nocturne, Wole rend son atmosphère plus angoissante et lugubre du fait de l'obscurité. La ville et ses habitants n'ont plus leurs repères habituels. La vie semble troublée et les personnages sont placés dans une situation inconfortable qui les contraint à modifier leurs rapports. En s'attachant sur les détails, à première vue insignifiants, l'auteur

distille des éléments d'angoisse, en permettant au lecteur-spectateur de se transposer sur les lieux de l'action. La violence du monde réel pénètre dans la pièce et tout concourt à la rendre pathétique. L'évocation des nombreux accidents et l'organisation des groupes de « vagabonds » commandités par Say Tokyo Kid et Big Boss, respectivement « Chef de gang d'hommes de main » et « politicien », sont bien la preuve d'un univers chaotique. Les personnages sont liés par des intérêts particuliers : chauffeur et apprentis chauffeurs et coxeurs ; politicien et hommes de main ; chef de gang et vagabonds.

Soyinka crée ainsi un monde de désespoir et l'autogare devient une synecdoque à toute la ville africaine où est constaté un échec de l'humanisme. Les « sans domicile » et « l'insalubrité » reflètent l'allégorie d'une population africaine ayant échoué et affaiblie par l'urbanisation qui est soudaine, du fait de l'exode rural galopant.

1. 2. La manifestation de l'interculturalité

Les personnages dans l'œuvre proviennent d'horizons divers, ce qui pourrait s'accommoder d'influences de nombreux peuples et de d'habitudes langagières variées. P. Aron (2010, p. 388) définit l'interculturalité comme « l'interaction des facteurs propres aux différentes cultures qui se trouvent en contact dans la production. » Notre analyse essaie de mettre en exergue le rapport des échanges réciproques en termes de communicabilité et d'incommunicabilité entre les différents personnages de la pièce. La composition des noms laisse déjà entrevoir cette pluralité de groupes ou peuples constitués dans l'univers dramatique. Dans la littérature, les patronymes constituent une première indication spatiale. Le cas le plus typique est l'origine italienne de Lorenzaccio dont la lecture du générique et la multiplication des noms de grandes familles florentines font surgir un espace à la fois géographique et historique.

Dans *La route*, les personnages, entre autres, de Kotonou, Big Boss, Say Tokyo Kid sont évocateurs. Si ces personnages n'ont pas de profondeurs psychologiques, ils ont des noms qui, vu l'immense culture du dramaturge et son plaisir à jouer avec l'onomastique, peuvent donner lieu à des interprétations abusives. Ces noms font fortement allusion aux capitales de pays dont Cotonou, capitale de la République du Bénin, pays situé en Afrique occidentale, d'ailleurs voisin du Nigéria natal de Soyinka. Le personnage de Kotonou est, dans la pièce, « précédemment Chauffeur de "SANS TARDER – SANS DANGER" ». Say Tokyo Kid est également « Chauffeur et chef d'un gang d'hommes de main. » Son nom Tokyo est, sans risque de se tromper, l'orthographe de la capitale du Japon, pays d'Asie. Big Boss est un politicien et le nom signifiant en français « Grand Chef », pourrait représenter la grande Amérique, c'est-à-dire les Etats-Unis. Tout porte à croire que l'onomastique

de chacun des personnages de la pièce est caractéristique d'un pays, d'une aire géographique. L'évocation des noms et des sobriquets comme « Zorro », « Akani le Léopard », « Siguidi Opé », « Sapélé Joe », « Saydou-Say », « Humphrey Bogart », « Cimaron Kid », « Sergent Birma », « Kokol'ori » atteste également cette diversité culturelle. En outre, l'on pourrait supposer qu'il existe de grandes familles constituées. Par exemples, les noms patronymiques Kid ou Say sont composés de Say Tokyo Kid, Cimaron Kid et Saydou-Say ; et les Jo de Jo-Les-Pièces (le policier) et Sapélé Joe.

Les activités des personnages sont extérieures et dépassent souvent le cadre de l'autogare. Mais quelle que soit leur mobilité, les événements, notamment la mort accidentelle qui a défrayé la chronique dans toute la région, sont toujours rapportés à Saloubi et Samson. Les deux acolytes sont permanentement présents sur la gare. Le triste récit de l'accident est repris par Professeur pour Samson : « Trois âmes, vous savez, se sont envolées dans cet arbre. Avoir la scène, on aurait dit que la voiture avait tenté de se hisser jusqu'à elles. Oh ! le bourdonnement de colère, de colère, mais il n'y rien à faire. Ils sont morts, crucifiés tous les trois sur des branches rigides. » (p.36) En effet, Saloubi et Samson savent également « l'affaire de Sergent Birma » tué dans des circonstances regrettables. En outre, la « bagarre » entre l'évêque de la paroisse et Professeur qui a abouti à l'excommunication du dernier, anime leur conversation. Les propos de Saloubi sont formels : « Et alors, et ce fameux jour où il s'est bagarré avec l'évêque [...] Il a bien giflé l'évêque. » (p.42) En vérité, le champ est vaste à parcourir et l'on peut imaginer ce qui serait facilement réalisable et possible sur une scène. Ainsi le lecteur-spectateur doit-il être capable de se projeter dans un ensemble plus grand. La composition de Soyinka, dans chacune de ses mises en scène, intègre ce procédé de décalage qui en sape le réalisme. L'espace joue le rôle de pivot et de refuge pour les personnages qui viennent s'y remettre de leurs émotions. Ils apparaissent souvent évanescents, sans avoir véritablement de point d'encrage ni d'occupation réelle.

Au regard de ce qui précède, l'on peut affirmer avec Ch. Fioopou (1988, p. 6) que « l'espace [...] de la pièce, véritable microcosme de la société nigériane, apparaît comme un point de convergence, un lieu d'échanges et de transit. » De nombreuses indications relatives à l'espace dramatique tels « Tapa » et « Apapa » (tous les deux sont des quartiers de Lagos), parcourent l'œuvre et renvoient aux mouvements des personnages dans l'espace dramatique. Il s'agit dès lors d'identifier la manière dont les personnages communiquent dans cet espace, parce que, selon P. Larthomas (1980, p. 47), le théâtre est avant tout « le domaine de la parole, de la parole en action. » Tout personnage se définit véritablement par ses rapports avec les autres.

Si l'analyse précédente a essayé de caractériser l'espace et le système des personnages pour découvrir les relations qui les unissent, le chapitre suivant va s'appesantir sur la structure de leurs discours. Nous voudrions ainsi décrypter les comportements langagiers, car pour L. Blédé (2016, p. 81), « la façon dont s'organise le discours des personnages est une manière d'écouter, de s'écouter aussi ; chaque personnage parlant de son activité marque son espace, signale sa présence au monde. » L'analyse comprendra un ensemble d'éléments, de signes du lexique, de leur combinatoire et la grammaire.

2. Les pratiques langagières

Le linguiste définit le langage comme tout système de signes organisés qui permettent la communication. Pour B. Cocula et Cl. Peyroutet (1978, p. 11), « le langage, [...] se révèle à travers les langues, dont l'acquisition, elle, est strictement culturelle. [Ils considèrent que] s'il y a un langage, il y a des langues, produits socioculturels de l'activité langagière. » J. Buboïs et al. (2012, p. 265) emploie « pratiques langagières [,] cette variété dans les usages du langage en fonction des groupes sociaux. » C'est donc la parole considérée comme acte de communication des personnages qu'il convient maintenant d'analyser à partir des divers procédés stylistiques de l'auteur. Les élocutions se présentent sous la forme d'affrontement, de hiérarchisation des groupes sociaux, des problèmes religieux, politiques, etc. L'auteur campe ses personnages en limitant leur description à un portrait physique et moral. Ces éléments sont relevés dans le discours de chaque personnage. La structure de son langage répond bien à des besoins de communications, à des enjeux discursifs par rapport à l'ensemble des représentations sociales. Explorer les possibilités spectaculaires du langage constitue ainsi un enjeu central de la pièce de Soyinka. Aussi analyserons-nous trois pratiques langagières. En premier lieu, le langage de Professeur, considéré comme d'un niveau soutenu, apparaît à tout point de vue trop énigmatique. En deuxième lieu, les interférences linguistiques de Saloubi, de Samson et les autres personnages riment avec le langage familier constitué de l'argot, du français populaire des vagabonds. L'ultime analyse évoquera le dialecte et les divers emprunts qui parcourent le texte.

2.1. Le langage énigmatique de Professeur

Le texte de Soyinka ne se présente pas comme un discours homogène. Les propos de Professeur se caractérisent par plusieurs énigmes, dont certaines ne portent que sur un ou deux mots. Dans son langage, l'on trouve des phrases d'allure incisive qui semblent se détacher de leur contexte pour for-

mer des mystères. Ainsi, les répliques suivantes qui sont d'ailleurs les premiers propos tenus par Professeur, « embrouillent » les deux « gardiens du temple » de l'autogare que sont Saloubi et Samson.

Professeur :

Cela tient presque du miracle ... l'aube enfante les plus grands miracles, mais ceci ... dans cette aube, a dépassé toutes ses promesses. Et en un lieu des plus étranges ... mon Dieu, mon Dieu, comme tout est empreint de mystère. Que chaque heure apporte une découverte nouvelle, cela ne me surprend pas, mais que j'aie été conduit à l'endroit même où était caché ceci, qui germait en secret depuis Dieu seul sait quand ... car il ne fait aucun doute, ce mot, ce verbe poussait, poussait de la terre jusqu'à ce que je vienne l'y cueillir... [...]

Sortez d'ici [...] Sortez, sortez. Vous auriez beau être la légion du diable tout entière, sachez que mon bras est armé de la puissance intacte du Mot, du Verbe.

Vraiment, tout peut arriver lorsque je suis en quête du Verbe. Mais ... et n'essayez de me mentir surtout ... vous n'êtes pas ici pour m'arracher le Mot, le Verbe ? (pp. 32-33)

Le langage de Professeur est énigmatique, car quasiment incompréhensible pour son entourage. Tous ses interlocuteurs ont tendance à le fuir comme une poule fuit un épervier. En effet, dès que sa présence est signalée, s'ensuit immédiatement une débandade. Les nombreux « signes désespérés [faits par Saloubi] à Kotonou pour qu'il éloigne Professeur » et la phrase « laisse-[le] partir avant qu'il ne soit trop tard » (pp. 35 – 37) sont les preuves que personne ne veut avoir affaire à lui. La raison est que son langage sombre dans la métaphysique. La didascalie indique que Saloubi voyant Professeur arriver, non seulement « pointe un doigt tremblant dans la direction de Professeur [mais surtout] plonge sous la table. [Et] Samson, pris au dépourvu, se retourne et regarde, ahuri. » (p.31) Qu'est-ce qui fait courir tout le monde ? La question mérite quelques détails qui, à l'analyse, présentent Professeur comme un personnage qui est difficile à comprendre et à vivre. Son langage empreint de métaphores et d'énigmes, déroute plus d'un.

La redondance des morphèmes « Mot », « Verbe », « Miracle(s) », « secret », « mystère », « étrange », « puissance », « légion de diable » relèvent du champ lexical du religieux. A ces indices langagiers, l'auteur évoque dans la pièce : « anges, âmes damnées, chair, esprits, ténèbres, éternité, grâce, communion, litanie, etc. » Ces indices rappellent l'omniprésence de Dieu et fait du cursus langagier de Professeur un discours créatif, comme le stipule le prologue de l'évangile de Saint Jean : « Au commencement était le Verbe – la Parole – et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu. » Soyinka

connote le nom Professeur toutes les pesanteurs suprapédagogiques et le place au centre de toutes les conversations. Fort de cela, ses interlocuteurs Samson et Salubi ont tant de mal à saisir la pertinence de son langage. D'ailleurs, l'interrogation de Samson reste entière : « Enfin, je ne sais pas de quel mot ou verbe il s'agit. Mais je pourrai essayer le Notre Père... » (p. 78).

L'on comprend dès lors la « bagarre », entre l'évêque et Professeur, laquelle rixe a entraîné l'excommunication du dernier. D'ailleurs, son aveu est des plus retentissants : « J'ai été renvoyé pour blasphème. [...] Ils m'ont exclu de la grâce. » (pp.119- 120) En effet, le langage alambiqué et irrévérencieux de Professeur risquerait de perdre les fidèles ouailles de l'évêque. Il était temps que le « vrai pasteur » prenne ses responsabilités et ses distances vis-à-vis d'un prédicateur laïque aussi lugubre que mystérieux. Comment ne pas craindre un tel individu qui a élu domicile au cimetière. Il affirme sans ambages lui-même : « Mon lit repose au milieu des morts et lorsque la route lance son cri de victoire pour briser mon sommeil, je me hâte vers une nuée d'âmes en courroux offensées. » (p.36) Professeur incarne tout un « mystère » comme l'indique son portrait physique : « ... [Il est] élané dans un accoutrement de l'époque victorienne [...], sa tenue est élimée et lustrée aux revers, signe de repassages excessifs. [...] Il transporte quatre énormes paquets de journaux et un cinquième paquet fait de bouts de papiers embrochés sur une tige de fer plantée dans un support de bois. [...] » (p. 32) Professeur est finalement considéré comme un véritable « fou » ou paria. Il est maintenant conscience de cette interrogation de Samson sur sa personne : « [...] Ce que tu veux savoir, si les gens ont raison de me prendre pour un fou. » (p.117) En effet, l'impression qui se dégage est que son langage révèle une sorte d'inadaptation à la réalité sociale des autres personnages. Le dialogue entre Samson et Professeur atteste bien cette difficulté permanente de communication. Quand le premier affirme : « Je ne comprends pas très bien. », la réponse du second reste sèche et ahurissante : « tu ne comprends jamais » (p. 109), en lui enfonçant définitivement le clou, c'est-à-dire en l'humiliant : « tu es analphabète. »

Les « fous » de l'espèce de Professeur, dans la littérature africaine, sont légion et considérés comme des éclaireurs, des visionnaires et des diseurs de vérité. Toutefois, leurs hauteurs d'esprit les prennent pour des parias et de véritables aliénés mentaux. L'on se rappelle le Poète Bilal dans la pièce *La musaraïne* de Jean-Pierre Guingané.³ Ce personnage était incarcéré par la Cour Impériale de Sa Majesté pour une subversion populaire. À la différence du Poète Bilal, Professeur jouit de toute sa liberté de mouvement et de pa-

³ Jean-Pierre Guingané, *La musaraïne*, Ouagadougou, Éditions Gambidi, 1997

roles. Les portraits physique et moral indiquent qu'il s'encombre trop de paperasses et de manières. Ces traits caractéristiques font de lui le grand « intellectuel » qui produit un langage soutenu. Son discours est caractérisé par l'emploi fréquent de phrases complexes, de vocabulaire recherché, de concordance classique des temps verbaux. Cependant, ce langage imagé reste incompris par la plupart de ses concitoyens. L'on pourrait admettre que le niveau intellectuel en est le principal facteur. Professeur est titulaire d'une « licence en théologie » et parce qu'il « connaît papier » (p. 88), de l'aveu de Samson, il a tendance à s'élever aux grandes envolées métaphysiques. Aussi tout le monde se méfie-t-il, car les enjeux symboliques qu'il distille derrière les mots sont difficiles d'accès, même l'énigme du sphinx, devinée par Œdipe, fut moins obscure.

La communication est très importante dans les relations humaines. Par conséquent, l'on doit tenir compte de ses interlocuteurs pour ne pas paraître abstrait. Professeur l'apprend à ses dépens. Il ne semble pas s'accommoder de cette vie et se réfugie dans une tour d'ivoire. Il donne le sentiment de ne pas avoir le sens pratique et reste trop idéaliste. Il oublie que l'église et l'autogare ne sont pas des espaces de prédilection pour prouver ses éloquences. Ce sont plutôt des lieux publics populeux où grouillent des individus de la classe des défavorisés. Ces rebuts de la société n'ont que faire des parlars rebus et de style pompeux. Ce langage « académique » rappelle bien le propos du Deuxième étudiant, quand le Premier étudiant tentait d'abuser des ouvriers assis au restaurant-bar dans la pièce *Les Sofas suivi de L'œil* de Z. Zadi (1983, p. 81) : « Mon frère tu as raison. Ici c'est pas université. C'est là-bas on parle gros gros français pour brouiller l'homme. » Professeur est peut-être le personnage le plus emblématique de la pièce. Par son côté à la fois déroutant et iconoclaste, toutes les valeurs sociales sont traitées avec le même irrespect : la religion et l'autorité.

Pour Soyinka, il est possible de réaliser une société heureuse et harmonieuse, si tous ses membres réunissent un certain nombre de critères de valeurs, notamment la communication, pour se faire comprendre. Malgré sa grande intelligence, tout au long de la pièce, sont disséminés des détails décrivant le rôle de tentateur et de faussaire de Professeur. Il falsifie les permis de conduire sur l'autogare, comme cet aveu sincère : « voilà bientôt un an que j'ai fêté ma centième falsification de documents. Il n'est pas facile de toujours fabriquer des faux en partant de zéro, et je me fais vieux » (p.87) Son pouvoir se révèle finalement limité et sapé par le comique et le burlesque. Le dramaturge choisit d'accentuer le côté grotesque du personnage, car s'il apparaît plus inquiétant, c'est une scène tellement excessive et marquée d'une irréalité que le lecteur-spectateur pourrait ne pas lui accorder la moindre cré-

dibilité. Sa fin tragique n'a pas permis malheureusement d'élucider la quintessence ni du « Mot », ni du « Verbe ». L'auteur institue peu à peu le système du jeu comique autour d'un personnage ridicule qui, par l'aberration de son langage et son comportement, devient l'obstacle à la vie normale de ses proches. La comédie use de différents procédés pour aboutir au rire. Il existe les comiques de geste, de langage, de situation et de caractère, etc. Le comique repose ainsi sur un décalage par rapport à la norme. L'excès, l'inattendu ou l'inadapté concourent au comique. En ce qui concerne Professeur, nous traitons deux cas de figure. Le comique de langage reconnu par les mots et les multiples possibilités de sens et de non-sens usités par ce personnage. En effet, Professeur mêle un jeu de mots au double sens et à l'esprit très fin. Obsédé par une idée fixe, il incarne un type de personnage jusqu'à la caricature de son caractère ou portrait, comme initialement décrit. Ainsi, son allure le rend ridicule par son excès. Pourtant, il aurait pu élever le niveau intellectuel de ses protagonistes dont le langage est empreint de trop d'interférences.

2.2. Les interférences linguistiques des autres personnages

Selon J. Dubois et al. (2012, p. 252), il y a « interférence quand un sujet bilingue utilise dans une langue-cible A un trait phonétique, morphologique, lexical ou syntaxique de la langue B. » En d'autres termes, il s'agit de l'intégration dans une langue d'un mot étranger ou encore un élément ou mot pris à une autre langue. L'emprunt est l'un de ce procédé qui fait appel à certains aspects d'une langue autre avec des mots partiellement ou totalement dits. C'est le premier contact du jour entre Salibou et Samson, tous deux respectivement coxeur (rabatteur de passagers) et apprenti de Kotonou. Le dernier cité était le chauffeur du camion « Sans tarder – sans danger », mais il a abandonné sa profession pour se lancer dans les « affaires », selon ses propres explications. Les deux serviteurs de Kotonou sont donc les premiers à investir quotidiennement dès l'aube la gare, lieu de leur subsistance. En effet, il s'agit d'occuper le plus tôt possible l'espace centripète, afin de convaincre les passagers d'emprunter le camion du maître Kotonou avant son arrivée. Leur aventure ressemble à celle d'Estragon et Vladimir, les deux clochards dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett⁴. Attendant impatiemment d'hypothétiques voyageurs, ils parlent à bâtons rompus. Mais, le dialogue suivant est révélateur de parlers populaires :

Samson – Quel lhomme prété toi unifrome-là ? -**R**⁵**1**

Saloubi – C'est mon larzent, z'ai pris payé lui. [...]
Quand patron i vi moi dans unifrome, i va
content zouqua on parlé pas. - **R**²

⁴ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de Minuit, 1952

⁵ **R** pour signifier Réplique

Samson – Mon Dié ! Wala sinze volèr dé bateau sapé dans zabit dé marin. – **R3**

Saloubi – Ouai, zé connais qué ton zalousie est trop. Zé gagné pas travaillé mais quand zé gagné unifrome. [...] Ya quoi ? C'est moi ti as vi dans ton dormiment ahier ou c'est quoi ? Et pi ti prends mété ton bouche dans zaffaire qui té gardé pas ?! [...] – **R4**

Samson – Ya quoi ? Ti n'as rien mété dans bousse depuis matin ? Mon zoreille n'a pas tendi. – **R5**

Pris réplique par réplique, le dialogue semble ressembler à une attaque-défense. A chaque réplique, une information est transmise, les questions et les réponses se succèdent, entre Samson et Saloubi. Mais l'ensemble est gouverné par une manière de communiquer. Il ne s'agit plus d'informations transmises, mais d'une recherche où Samson essaye de confondre Saloubi et où Saloubi lui-même s'explique et esquive les attaques de son interlocuteur. Suivant l'extrait ci-haut, l'analyse mettra essentiellement l'accent sur l'orthographe des mots et la syntaxe, afin d'aboutir à la valeur sémantique des énoncés.

2.2.1. L'orthographe

Les morphèmes soulignés ci-haut dans les répliques R1, R2, R3 et R4 sont truffés de néologismes. Pour S. Mejri (1990, p. 12), ces nouveaux mots sont « formés à partir d'éléments préexistants (dérivés, composés, formes tronquées...) ou à partir d'éléments non préexistants (emprunts, onomatopées...) » Cette opération relève de la dérivation par laquelle une nouvelle unité lexicale est forgée à partir d'un mot existant par suffixation comme dans « unifrome », « dormiment » et « bousse » ; par préfixation, tel le morphème « ahier ». Dans la pièce, ces néologismes abondent dans le cas de la troncation. Ce procédé de création consiste à supprimer une ou plusieurs syllabes d'un mot souche, tantôt au début, tantôt à la fin. Ce sont « **tendi** » (**R5**) pour dire **entendu**, « **gardé** » pour **regarder** et « **i** » (**R2**) pour **il**.

Les fausses liaisons sont nombreuses et abusivement notées comme dans les mots « **zabit** » (**R3**), « **Zaffaire** » (**R4**), « **Mon zoreille** » (**R5**). Si l'on considère « **zabit** » et « **zaffaire** », respectivement pour les **habits** et les **affaires**, l'article défini **les** n'est pas prononcé. Seule la dernière lettre [**s**] de liaison prononcée [**z**] a permis de former les deux phonèmes [**z+a**] dans chacun des mots. Ces graphies, bien que prononcées comme s'il s'agissait de mots au pluriel, n'en sont pas par les graphies. Tous ces ensembles de fautes de liaison qui consistent à ajouter un son prononcé [**z**] entre deux mots est ce qu'on appelle le velours. Ce type de liaison est fréquent dans les formes ayant un – [**s**] muet comme ces, des, deux, etc. Quant à « **zoreille** », Soyinka forge la

prononciation au pluriel [z+o] alors que le déterminant « mon » est au singulier. De même, l'adjectif possessif « ton », s'emploie sans distinction de genres (masculin-féminin) dans les formations : « ton zalousie », « ton dormiment », « ton bouche ».

De toute évidence, le langage de Samson et Saloubi est caractéristique des zozotements qui sont des altérations de la prononciation des consonnes [s] et [j] en [z]. Il s'agit des confusions sur le sens même des mots dont la graphie exprime les parlers quotidiens. Les groupes de mots sus-indiqués « zé con-nais », « zé gagné », « content zouqua », etc. prouvent que les deux compa-gnons sont des « analphabètes » qui veulent coûte que coûte communiquer avec les autres, en usant d'un langage aussi confus que comique. La liberté créative de Soyinka est toujours présente dans son lexique. Dans le domaine du néologisme, l'invention est infinie et extraordinairement réjouissante pour le lecteur-spectateur. Le dramaturge crée des mots à partir d'onomatopées. Samson interpellant son patron Kotonou pour qu'il démarre le camion, s'ex-clame : « fait motèr i va fait you-oum... » (p. 153). Ces usages graphiques qu'il a choisis font naître par leur étrangeté des écarts de langage. Dans tous les cas, cela relève d'un langage familier. La transcription phonétique permet également de sentir toutes les nuances de l'oral. Ainsi « monsieur » est-il écrit « missié ». J. Champion (1974, p. 49) révèle à ce propos que les fautes rele-vées dans le français parlé par les habitudes articulatoires proviennent de la langue maternelle. Ayant une mauvaise audition du français, le locuteur a donc tendance à user le phonème de sa langue dont le point d'articulation est le plus proche du phonème étranger entendu. Il essaie de substituer au son mal entendu un son connu de lui, qu'il entend et connaît bien. La réalité des interférences constatées, c'est-à-dire des fautes de prononciation, des erreurs et des écarts du français ainsi que des mots forgés altèrent ainsi la structure de la phrase.

2.2.2. La syntaxe

Le langage de la pièce remet en question les règles syntaxiques du fran-çais écrit. Il les exhibe au point d'en faire un jeu comique caractéristique de barbarismes, c'est-à-dire des fautes grossières de langage, particulièrement celles qui consistent à employer des mots forgés ou déformés, à se servir d'un mot dans un sens qu'il n'a pas. Il s'en donne à cœur joie dans les fautes de conjugaison avec la lettre finale « é » pour caractériser tous les « supposés » verbes. Les exemples suivants : « préte », « parlé », « gagné », « sapé », « payé », « gardé », et « mété » prouvent que ces verbes peuvent se conjuguer à tous les temps et pour toutes les personnes. Si les six premiers verbes (qui sont du premier groupe) ont ordinairement leur participé passé en « é », force est de constater qu'ils ne sont pas pourvus d'auxiliaires : ni avoir ni être. Le

dernier verbe de la série « mété », étant du troisième groupe, fait son passé en « mis ».

L'autre étrangeté est l'emploi des mots « moyen » et « content ». Le premier mot est par sa nature un nom commun comme dans « le seul **moyen** de réussite est d'étudier ses leçons ». Il est aussi un adjectif qualificatif masculin dont le féminin devient **moyenne**. En témoignent les exemples : **moyen** terme et **classe** moyenne. Dans le langage de Saloubi, le mot « moyen » est pris tantôt comme nom commun : « C'est un moyen de gagner de l'argent », tantôt comme verbe conjugué pour toutes les personnes et à tous les temps : « zé moyen conduit Reine dé Angléterre », « zé moyen pas compté dépassé dix. », « Ti moyen montré moi ? » (pp. 26-27), « On moyen pas trouvé », « ya pas aucun policier qui moyen tardé sur route-là. (p.153) La même utilisation s'observe avec l'adjectif qualificatif « content » qui est devenu verbe sans limitations de temps et de personnes : « Zoli femme-là content son affaire », « L'homme qui content faire zentleman dans pays là encore. » (p. 153) En outre, Soyinka supprime plusieurs fois la négation ne dans : « on parlé pas », « Zé gagné pas », « qui té gardé pas ». Ce langage parlé est, selon P. Larthomas (1980, p. 47), particulièrement « truffé d'incorrections, de lourdeurs, d'impuretés. [C]e langage revêt apparemment la spontanéité ».

Pour le dramaturge, il n'est point question de choquer le lecteur-spectateur, mais de trouver une syntaxe populaire du français qui restitue la réalité langagière des personnages. La tournure ne correspond pas forcément à l'orthographe admise. En effet, J. Gardes Tamine et M-C. Hubert (2004, p. 138) considèrent que « tout groupe linguistique en particulier, en fonction de la situation, possède une multiplicité d'usages qui sont classés à l'intérieur du groupe : par exemple, langue populaire, langue standard, langue littéraire. » Mais, les propos des personnages de la pièce sont considérés comme des langues propres à un milieu social défavorisé. Le langage change selon le milieu, les codes culturels de la société du destinataire et les buts de l'émetteur. Chaque locuteur emploiera le mot ou l'expression appropriés à ses intentions. Pour se faire comprendre, il créera des écarts, des significations nouvelles et des effets d'étrangeté, pense Cl. Peyroutet (2002, p. 12). En effet, l'auteur joue sur la gamme de registres, en fonction de ses personnages et des situations. Cette situation le conduit souvent à jouer sur le registre familier très marqué.

Le niveau familier est celui d'une parole spontanée entre des amis, des proches, dans des situations de communication sans enjeux, sans contraintes. Ce modèle oral comporte souvent des « fautes » au regard de l'usage correct. C'est un registre où les effets de style de l'oral sont très fréquents : accents, ton, emphase syntaxique. Il se caractérise par l'emploi facile des termes de

l'argot, considéré longtemps comme la langue des marginalisés, la communauté des malfaiteurs organisés en bandes et des mendiants. D'un point de vue lexicologique, soulignent P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002, p. 62) : « les argots constituent des sous-ensembles du vocabulaire commun et la plupart des procédés de création argotique sont intégrés à la morphologie du français standard », comme la dérivation, la troncation, l'affixation, les emprunts déjà évoqués. Ce parler, en effet, s'écarte par rapport à la norme du français standard avec une syntaxe, un lexique autonome et une prononciation approximative, avec l'emploi de mots grossiers. Ces propos dans l'œuvre sont, du point de vue de L. Blédé (2016, p. 80), l'expression du « pidgin, appelé en Côte d'Ivoire Français Populaire Ivoirien (FPI) ou français de Moussa [et] considéré comme une excroissance qui détériore gravement la langue officielle. » Blédé Logbo ajoute que ce langage est le fait de stratégies de communication par contacts directs et de l'extrême mobilité des populations, par un brassage ethnique et multiculturel. O. Ducrot et T. Todorov (1972, p. 82) ne disent pas autre chose à propos de ce type de langage : « on parle (...) de langage pidgin lorsqu'il y a une création d'une langue grammaticalement cohérente, et qui répond, au même titre que les langues nationales et les dialectes, au besoin de communication de ses utilisateurs. »

En tout état de cause, tout dépend du milieu ou niveau de vie, de la connaissance de la langue, de l'importance que le locuteur accorde à la langue, de son souci de respecter les « normes » du « bon usage », de la qualité de sa prononciation. La langue populaire se nourrit de vocabulaires issus des dialectes ou patois de différentes populations marginalisées. Aussi le développement des villes ou l'urbanisation à outrance, les migrations ou confrontations des populations font-ils entraîner partout des modifications, des variations de la langue. Cette langue populaire offre au lecteur-spectateur des incorrections, des impropriétés et des vulgarismes ou grossièretés. Dans l'œuvre, Soyinka peint des personnages de milieux défavorisés : chauffeurs, apprentis, coxeurs (rabatteurs de passagers). En cela, il y a un rapport entre la langue populaire des locuteurs et leur statut social, caractérisé par la pauvreté, l'analphabétisme, le loubardisme, le grand banditisme, etc. Leur souci est mu par la seule nécessité de se faire comprendre. Cette langue est considérée dès lors par F. Gadet (1992, p. 21) comme « une pratique minimale et déficitaire. D'où des caractéristiques en handicap, limitation, exclusion, privation, absence de choix [...] et des adjectifs à préfixe privatifs (incorrect, incomplet, illogique). » Le dialogue sus-indiqué entre Saloubi et Samson, les deux auxiliaires de Kotonou, atteste bien de ce dysfonctionnement langagier. Mais les langues vernaculaires ne sont pas en reste.

2.2.3. Le dialecte

Une langue est un instrument de communication, un système de signes vocaux spécifiques aux membres d'une communication. Pour B. Cocula et Cl. Peyroutet (1978, p. 14), « toute langue est faite de ses différents dialectes, [que] le dialecte, se définissant scientifiquement comme la forme régionale d'une langue, comme l'une de ses variétés. » Notons que le Nigéria compte plusieurs dialectes. Dans la pièce, Samson essaie de communiquer en prononçant au passage des bribes de phrases en dialecte à certains de ses passagers. Il s'amuse à ce jeu et donne l'impression de ne pas attaquer frontalement à ceux qu'il transporte pour la première fois. Dans la réplique suivante, l'on peut certifier que le dialecte usité n'est perçu pas par un de ses interlocuteurs.

Samson : Ouais, ça va. Mourano. Refile-m'en.

Dieu te bénisse. [...]

E fun awon enia... ni oti ⁶. [...]

Ti o l'eru esé⁷ [...]

Missé, vous n'a pas tendi ? Nous va décollé. (pp. 152-153)

Après plusieurs propos incompris, il finit par se ressaisir en admonestant le passager : « Missié, vous n'a pas tendi ? ». Ces paroles désobligeantes de Samson tenues à l'égard du passager attestent que tout le monde ne partage pas le même dialecte social. Ce dernier, considérant qu'il est en milieu inconnu, voire risqué, n'a pas daigné riposter à l'attaque, pour ne pas s'attirer la horde de vagabonds prêts à en découdre. S'il est habitué à une catégorie de passagers avec lesquels il communique d'ordinaire en dialecte, Samson comprend que ses clients viennent d'horizons divers. Par conséquent, il doit tenir compte de l'environnement social et culturel de la gare. Nous l'avons indiqué, l'autogare est un espace de rassemblement et de transit pour plusieurs peuples. Soyinka use d'un mélange de français et de dialecte. Dans *La route*, il existe un nombre impressionnant d'emprunts aussi bien à la langue maternelle qu'aux langues étrangères. Ces interférences linguistiques sont le fait des individus de différents niveaux et milieux qui communiquent. Sesep N'SIAL cité par G. Manessy (1984, p. 27) souscrit en ces termes : « Pressé par la nécessité de communiquer, le sujet cherche dans les ressources que lui offre sa langue maternelle, instrument « naturel », les procédés qui lui permettent d'exprimer sa pensée, sans renoncer pour autant à ce qu'il croit connaître des règles de la langue apprise. » En général et selon l'analyse de G. Courrèges (1987, p. 87) à propos du français populaire en Côte d'Ivoire, les catégories sociales, issues des milieux défavorisés, possèdent quelques rudiments de la langue de Molière, parfois quelques mots-clés, mais pas ou peu

⁶ Traduction de l'auteur : « Imbibe tous ces gens de vin. »

⁷ « On n'accepte pas les bagages »

de notion du fonctionnement des structures grammaticales. De toute évidence, le langage détermine la catégorie sociale des personnages.

D'autres fois, l'auteur use de paroles entières en dialecte, comme le chant funèbre à la mémoire de Omolanké, dit Kokol'ori, le père biologique de Kotonou :

Iri se l'oganzo orun ni kil o ti je
 Iri se l'oganzo orun ni kil o s'orun
 Iri erun ta si mi l'ese iku gb'omi tan
 Iri erun ta si mi l'aiya otutu eru mu mi
 Iku se mi ni o,akoni l'aiyi lo
 E ba mi kedun,kololori o...

Le brouillard arriva soudain à midi
 Le soleil demanda quel est ce prodige ?
 La rosée de la saison sèche se posa sur mes pieds
 La mort nous prive de pluie
 La rosée de la peur se posa sur son sein
 Et le froid de la peur m'envahit
 La mort a péché contre nous
 Un homme parmi les hommes est parti ... Ko-
 kol'ori (p. 92)

Le dramaturge cherche à jouer sur les possibilités culturelles des langues, créant ainsi une particularité langagière propre aux différents groupes sociaux. Ce qui importe pour Soyinka, c'est d'abattre les barrières entre les diverses langues et les faire cohabiter pour fonder une nouvelle pratique littéraire. Pour L. Blédé (2016, p. 76), « le langage est action et coopération et toute parole s'ancre dans un temps, un lieu et un certain type d'interaction entre les interlocuteurs. Toute parole a une dimension pragmatique. » Ainsi dans la même phrase peuvent cohabiter vocabulaire argotique et tournure dialectale. Salouba démystifie son acolyte Samson : « Ti pensé zè pèr tout son wouya wouya », « Tchoco tchoco i va vendi toi » ou encore « makou ». Ces mots ou expressions se traduisent respectivement par « idioties », « coûte que coûte » et « tais-toi ». Ils pourraient, même relevant d'un dialecte, s'apparenter à des onomatopées pour dire « bruits » et « silence ». La notion de « yougou-yougou » signifiant « friperie » dans la réplique du Troisième Homme, « Il gâte le nom du yougou-yougou » (p.64), procède de la même technique. Il pourrait signifier « remuer », car pour rechercher l'habit de son choix, il va falloir retourner et fouiller dans les tas de vêtements entremêlés. Ces habits sont, généralement, disposés à même le sol sur un support quelconque, pourvu qu'ils ne touchent pas le « poto-poto », c'est-à-dire la boue.

Au regard de ce qui précède, l'on peut affirmer que les distorsions lexicales et syntaxiques montrent que le langage en question est celui du groupe d'illettrés, d'analphabètes, de désœuvrés, des gens du bas peuple. L'autogare est bel et bien l'espace de prédilection de ces vagabonds et illettrés qui squattent l'environnement permanemment. Ils sont à la solde des hommes politiques. Engagés dans des forfaitures de tous genres, leur existence rime avec la drogue, la clochardisation, l'alcool et le grand banditisme. Ils pratiquent un langage décoloré et dénaturé. Ce français populaire est exagérément truffé de structures de langues africaines, notamment le yoruba. On a donc affaire à une langue maternelle et dynamique. Soyinka crée un langage avec fantaisie et humour. Ce procédé participe donc de la profonde originalité de sa pièce et permet d'exprimer une certaine vision du monde et de l'homme, qui fait rire le lecteur-spectateur tout en le dérangeant.

3. La vision du dramaturge

Le texte littéraire se caractérise par une recherche dans le style, qui vise à transmettre, à travers une description ou un récit particulier, une vision du monde dans laquelle toute homme peut se reconnaître. En quelque sorte, il renouvelle sa langue de manière à mieux nous faire comprendre, ou à nous faire découvrir, les différents aspects de la réalité. La transformation des rapports nouveaux entre les êtres et les choses et le jaillissement de la culture africaine sont bien là les principaux thèmes des écrits de Soyinka sur la littérature, notamment sur le théâtre. Il appelle en effet à retrouver les forces vivantes qui animent les Africains. Cette vision doit impérativement habiter chacun des acteurs du développement du continent. Selon G. Calame-Griaule (1977, p. 11), il faut entendre par « vision du monde [...] l'ensemble des représentations à travers lesquelles un groupe humain donné perçoit la réalité qui l'entoure et l'interprète en fonction de ses préoccupations culturelles. » C'est en appropriant sa langue et en codifiant une « grammaire » que l'Afrique pourra réussir une assise littéraire, mieux son développement, ainsi que propose C. Abolou (2008, pp. 30-31), « Le problème du développement se résoudrait, dès lors, ou par l'aménagement ethnique des langues africaines, ou par l'aménagement linguistique des ethnies africaines. » Dans la vie sociale, du fait des multiples relations, les individus communiquent. Le langage joue ainsi un rôle de premier plan dans les échanges entre l'homme et son milieu naturel ou culturel. G. Calame-Griaule (1977, p. 18) citant Antoine Millet (1905, repr. 1921, p. 230) relève que « le langage a pour première condition l'existence des sociétés humaines dont il est de son côté l'instrument indispensable et constamment employé. » Ainsi donc, la pièce *La route* intègre tous les registres de langue dans l'optique que tous les peuples communiquent pour relever le défi du développement.

Le dramaturge allie les formules recherchées, le français déformé, les archaïsmes, les expressions familières, les emprunts aux langues étrangères et locales. Le langage entre les personnages dans la pièce paraît difficile à cerner si l'on n'appartient pas à une catégorie sociale concernée. Ainsi sa pièce apparaît-elle comme un véritable réseau de correspondances qui s'accommode de toutes les catégories sociales. Ce qui rend une vision cosmopolite du monde. Le souci de variété formelle suscite chez Soyinka un plaisir esthétique raffiné et variable à l'infini. Elle favorise l'expansion d'un style vivant qui corresponde à de différents niveaux de langue.

Le lecteur-spectateur séduit par le jeu des paradoxes et de l'ironie qui appelle sa connivence, se retrouve complice d'un auteur avec lequel il partage la condition sociale. Derrière un langage apparemment spontané, se cache une éloquence naturelle et un idéal de la conversation mondaine. Le langage peut encore expliquer et incarner des comportements sociaux, dans le but de comprendre la nature humaine, à la lumière des expériences vécues par Professeur, Saloubi, Samson et autres. De ce fait, l'activité littéraire de Soyinka se développe dans un espace qui porte un regard attentif sur les hommes et sur leurs événements. Le dramaturge se situe donc à la frontière entre une « élite » intellectuelle et une catégorie mondaine. En effet, la raison d'être du langage est l'accomplissement et le perfectionnement de la communication entre les individus. Les personnages de l'œuvre, appartenant à des hiérarchies ou groupes sociaux, adoptent des termes différents. Les mots et expressions employés correspondent soit à des distinctions nuancées dans les activités qu'ils exercent, soit à des héritages culturels. L'homme instruit, à l'image de Professeur, a un parcours scolaire et supérieur dans son milieu de vie. Il a de ce fait un langage intellectualisé qu'il utilise souvent dans des circonstances banales ou inappropriées. A contrario, l'homme moins instruit, dans les mêmes circonstances, pratique un vocabulaire et une syntaxe plus pauvres et relâchés.

En tout état de cause, la grande littérature est mise à mal par l'orthographe et la syntaxe. La pièce sape l'unité et la stabilité conventionnelles de la langue écrite et montre que celle-ci doit être l'objet, de la part de l'écrivain, d'une perpétuelle recreation. Elle foisonne en jeux infinis sur le langage et le goût du néologisme. Il s'agit de faire avec humour des décalages insolites, mais aussi de suggérer que la littérature est un matériau sur lequel tout écrivain peut travailler. Cette pratique contribue également au plaisir du lecteur-spectateur, heureux de la complicité amusée qu'instaure l'auteur.

L'esthétique du dramaturge s'inscrit donc dans une adéquation entre langues étrangères et langues nationales, puisque l'apprentissage d'une langue nouvelle constitue forcément une rencontre avec d'autres cultures. C'est pourquoi, il ne faut pas viser à une correspondance trop rigoureuse entre

les expressions prises une à une, mais l'énoncé doit être traité librement dans son contexte. L'individu ne communique pas seul. La restitution des représentations que les différents acteurs sociaux se font de leur propre parole est indispensable pour comprendre les relations qui existent entre un peuple et son discours. Ces paroles se caractérisent par leur style, qui est d'une grande exubérance, ainsi que par la profondeur et l'intelligence des propos. Par bien des aspects, on peut reconnaître des questionnements successifs, des réflexions sur la langue qu'il est injuste de nier en bloc. La pièce de théâtre est caractérisée par la plus grande diversité. Ainsi le dramaturge a-t-il constamment visé un théâtre qui prône l'altérité. Son art a été de maîtriser cette diversité par l'emploi du pidgin et la langue nigériane.

La question fondamentale est comment concevoir une littérature africaine en langues. Cette opinion est partout partagée par les intellectuels en général et les écrivains en particulier. Sony Labou, cité par P. Mousyra (1996, p. 52), exprimait déjà cette équation : « A partir du moment où on décide d'écrire dans une langue, on crée un problème avec cette langue. » Ainsi, faute d'avoir une langue propre d'écriture africaine, J. Chevrier (1984, p. 284) fait renchérit Sony : « Je fais éclater les mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demande d'inventer un lexique des noms capables par leur sonorité de rendre la situation tropicale. » Ahmadou Kourouma, à travers son œuvre monumentale *Les soleils des indépendances*, a montré qu'il est possible d'intégrer la pensée locale (le Malinké, une ethnie du nord de la Côte d'Ivoire) dans une écriture littéraire.

Face à toutes les préoccupations, chaque auteur se doit d'approfondir les questions fondamentales sur les langues africaines. Soyinka essaie une approche de la littérature africaine à partir des valeurs dialectales. Il attire l'attention sur la nécessité d'évaluer et d'intégrer inéluctablement ces circonstances de la communication afin de les mettre au service de tous sur le triple plan individuel, régional et continental. Il y va de l'indépendance continentale et de la pleine souveraineté des pays africains.

Incarnant de grandes civilisations, Soyinka intègre presque toujours dans ses œuvres la langue de la masse populaire et des déscolarisés. Parfois, il la recrée pour le besoin de la cause. Prenant certaines libertés sur le plan de l'art littéraire, il fera exprès des fautes, assez de fautes à la fois dans l'ordre de l'orthographe, de la syntaxe et du vocabulaire. Mais tout en traduisant ce langage, le dramaturge demeure un poète, car c'est lui, en fin de compte, qui parle par le truchement des acteurs. C'est sa pensée que les personnages expriment. Le message qu'ils délivrent est ipso facto le sien. En cela, Jean Duvignaud (1965, p. 13) a pu dire que « la fonction d'une pièce est de le relever à lui-même pour qu'il puisse toucher à son tour les autres hommes, en leur relevant qu'ils sont solidaires. » Il est même difficile aujourd'hui, après tant

d'années d'indépendance, d'affirmer qu'il existe une langue supranationale africaine, encore moins continentale. L'auteur se veut, à ce sujet, optimiste en essayant de contribuer à la promotion de la langue de son terroir. Cette volonté manifeste se révèle à travers les déclarations de Son Excellence à son Conseiller spécial Massi, dans la pièce *La Malice des hommes* de Jean-Pierre Guingané (2008, p. 18) : « Si vous ne savez pas parler français, utilisez les langues locales ! » Certes, les problèmes d'organisation se posent avec acuité et constituent déjà des obstacles à leur pleine et parfaite vulgarisation. Mais les activités socioéconomiques, politiques et culturelles devront être fréquemment mises à contribution pour tenter de valoriser les langues, avec des approches relevant essentiellement de la communication. En outre, la relation ou l'interaction avec tous les partenaires sociaux doit se définir en termes de complémentarité. Il est donc nécessaire de penser les synergies possibles pour une intégration cohérente entre le développement durable et les langues locales.

Conclusion

La pièce de Soyinka fournit souvent des repères précis de lieu, de temps, d'objets et de formes, accompagnés des noms des personnages dans l'espace dramatique. Cette référence au monde extérieure est souvent ressentie comme nécessaire. Et l'une des principales questions qui se pose au lecteur-spectateur est celle des rapports du texte avec le réel. Les mots et les idées forment la matière même de l'œuvre littéraire et le travail de l'écrivain est forgé par son état mental au moment où il écrit. En effet, un auteur joue un rôle important dans l'invention de mots nouveaux et sa matière première est la langue. Ce sont les mêmes mots, les mêmes tournures qui servent dans la conversation ordinaire, dans la discussion politique, au théâtre à partir des répliques des personnages. Mais de tout cela, ce sont les effets qui importent.

Le propre de l'œuvre littéraire est de demeurer dans la manière des hommes, de servir au plaisir et à la connaissance des générations futures. Le public se l'approprie non seulement pour y puiser des enseignements sur tous les aspects de la vie et particulièrement parce que son contenu et son langage y demeurent plaisants et évocateurs. La pièce de Soyinka constitue alors un réseau langagier mettant en œuvre toutes les ressources expressives de la langue pour exalter ses personnages.

Bibliographie

1. Corpus

SOYINKA Wole.,1988, *La route*, Paris, Hatier.

2. Autres références

- ABOLOU Camille Roger, 2008, *Langues africaines Et développement*, Éditions Paari.
- ARON Paul et al., 2010, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Quadrige/PUF.
- BECKET Samuel, 1952, *En attendant Godot*, Paris, Les éditions de Minuit.
- BLÉDÉ Logbo, 2016, *La pièce de théâtre, une littérature pour les arts du spectacle*, Abidjan, Le GRAAL Édition.
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1997, *Langues et cultures africaines*, Paris, Librairie François Maspero.
- CHAMPION Jacques, 1974, *Les langues africaines et la francophonie*, Paris, Mouton.
- CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- CHEVRIER Jacques, 1984, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- COCULA Bernard et PEROUTET Claude, 1978, *Didactique de l'expression de la théorie à la pratique*, Paris, Delagrave.
- COURRÈGES Georges, 1987, « Hé Moussa, ton affaire de parler là, c'est quoi même ? » in *Notre Librairie* (Littérature de Côte d'Ivoire 2. Ecrire aujourd'hui) N° 87 Avril-juin.
- DUBOIS Jean et al., 2012, *Le dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.
- DUCROT Oswald et TODOROV Tzvetan, 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le Seuil.
- DUVIGNAUD Jean, 1965, *Sociologie du théâtre*, Paris, Quadrige/ PUF.
- GADET Françoise, 1992, *Le français populaire*, Paris, PUF, Que-sais-je ?
- GARDES Tamine Joelle et HUBERT Marie-Claude, 2004, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin/SEJER.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 1997, *La musaraigne*, Ouagadougou, Éditions Gambidi.
- GUINGANÉ Jean-Pierre, 2008, *La malice des hommes*, Ouagadougou, Éditions Gambidi / Découvertes du Burkina.
- LARTHOMAS Pierre, 1980, *Le langage dramatique*, Paris, PUF.
- Le Grand Robert de la langue française*, Dictionnaire online : www.grand-robert.lerobert.com, consulté le 17 -07- 2018.
- MAINGUENEAU Dominique, 1996, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- MANESSI G. et WALD P., 1984, *Le français en Afrique noire tel qu'on le parle, tel qu'on le dit*, Paris, L'Harmattan.
- MEJRI Salah, « Néologie et variétés lexicales », 1990, in André Clas /Benoît Ouaba, *Visages du français, variétés lexicales dans l'espace francophone*, Paris, Éd. AUPELF-UREF, John Libbey Euronext.

- MOUSYRA Pierre, 1996, « Sony Labou Tansi : esquisse d'une poétique du comique », in Mukala Kadima-Nzuji et al., *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Actes du colloque international tenu à Brazzaville les 13,14 et 15 juin, Paris, L'Harmattan.
- PEROUTET Claude, 2002, *Style et rhétorique*, Paris, Editions Nathan/VUEF.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions BELIN.
- ZADI Zaourou, 1983, *Les sofas suivie de L'œil*, Paris, L'Harmattan.