

POLYLINGUISME MUSICAL ET CULTIVATION DISCURSIVE DU JE-FÉMININ À TRAVERS *LE CHRIST SELON L'AFRIQUE* DE CALIXTHE BEYALA : UNE PRATIQUE LINGUISTIQUE POUR LE MILITANTISME INCLUSIF

Amos KAMUSOUOPTETCHA
amosouop@yahoo.fr
Université de Maroua, Cameroun

Abstract: *Coming from a patriarchal society, Calixthe Beyala belongs to that generation of writers who decided to break the silence imposed on them by men. Her battle is marked by a linguistic revolution, the use of a sexually marked language, and the manipulation of grammatical norms in speech, which translate her inner rebellion. Le Christ Selon l'Afrique is full of allusions to artists, musicians, singers, composer-authors, song interpreters from different horizons who marked the showbiz world be it classical or contemporary. This brings about a place of meeting for different consciences, and the gathering of multiple ideologies. The text thus becomes an intentional and conscious construction, a hymn to cultural diversity, and the acceptance of otherness. One could wonder how through music, the process of introducing different tunes in literary world could partake in a linguistic cultivation of an inclusive claiming ideology. Our aim is to show that women individuation which is a major characteristic of the writer, and marked here by pluri-lingualism, guides the reader towards a new way of understanding the World. She uses a metonymic and metaphorical language, represented by different elements which shows multiple voices present in society and their ties. By so doing, she endures the wellbeing of her project aimed at giving value to the persecuted. Building that contemporary architecture where neither races and nor genres defined by the traditional patriarchal society would exist. Instead, she tries to build a society where singularity is integrated in plurality. This study goes with the principles of speech analysis and more precisely, the heuristic approach of speech.*

Keywords: *polylinguism, female speech, discours, inclusive.*

Introduction

Le Christ selon l'Afrique (LCSA dans le texte) de Calixthe Beyala résume la quête du décloisonnement et du désenclavement du discours littéraire. Des allusions y sont faites aux artistes, chanteurs, auteurs-compositeurs, musiciens et interprètes de divers horizons ayant

marqué le monde du show bizz classique ou contemporain. Par sa souplesse, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, le discours de Beyala se veut un champ d'expérimentations formelles diverses et le lieu d'une écriture plurielle qui se prête bien au jeu du polylinguisme. S'il faut se fier aux clarifications Bakhtiniennes on admettra ceci :

« le polylinguisme [...], c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui, servant à réfracter l'expression des intentions de l'auteur. Ce discours offre la singularité d'être bivocal. Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes: celle -directe- du personnage qui parle, et celle-réfractée-de l'auteur. [...]. En eux tous se trouve en germe un dialogue potentiel, non déployé, concentré sur lui-même, dialogue de deux voix, deux conceptions du monde, deux langues. » (Bakhtine, 1978 : 144-145)

Le recours à ce procédé est au service d'une codification de la littérarité du texte; c'est un principe de mise en texte. Le polylinguisme inhérent au corpus d'analyse engendre la pluralité du discours qui est en contestation avec la catégorie du langage unique, contre les forces de *l'unification et de la centralisation des idéologies verbales*. À la suite de N. Armstrong et alii. (2000), la question qui suit trouve tout son fondement : *Le sexe et le genre affectent-ils la variation linguistique ?* Relativement à cette diversité discursive, la femme qui fait face à un système de pensée présenté comme figé, tente d'inscrire le féminin dans les énoncés. Elle s'affirme davantage grâce à son tour de parole fortement marqué par le *Je-féminin* qui devient un mécanisme de textualisation et laisse transparaître un processus identitaire genré dans le discours. Aussi la langue apparaît-elle comme la pierre d'achoppement que le discours au féminin entend dépasser par une mise en cause de la tradition linguistique patriarcale. Le texte est vu comme un espace de changement où s'offre la possibilité d'une transformation des structures énonciatives ; un espace d'entrecroisement des consciences indépendantes et de réunification des idéologies multiples. Le discours de C. Beyala est une construction hybride qui se veut intentionnelle et consciente, un hymne à la diversité culturelle, à la multiethnicité et à l'acceptation de la différence. À travers le polylinguisme musical et la subjectivité, le processus d'introduction de diverses voix dans l'univers textuel ne participe-t-il pas à la *cultivation* linguistique d'une idéologie inclusive ? La principale visée de cette recherche est de montrer que *l'individuation* féminine, marquée aussi bien par la capacité à se poser comme sujet que par le polylinguisme musical, cet hybridisme linguistique qui est à la fois métonymique et métaphorique, pérennise son projet de bouleverser l'ordre établi au détriment de celle à l'ombre duquel on grandit. Par cette capacité linguistique énonciative, la femme monte sur la scène pour bâtir cette architecture harmonieuse refoulée par une patriarcalisation pensée comme un *idéal-type*. Cette réflexion est conduite selon l'approche heuristique en analyse du discours littéraire, sous le prisme de C. Eisenhart et B. Johnstone (2012). Il s'agira de montrer qu'au-delà de la sphère essentiellement linguistique, l'écriture inclusive exprime avant tout, de nombreux enjeux et bienfaits sociaux en vue d'une inclusion effective.

1. Contextualisation de l'étude et perspective théorique

La présente étude sur la poétique du polylinguisme et de la subjectivité dans le roman de C. Beyala vise à emboîter le pas aux discours soucieux d'inscrire les textes féministes dans le sillage de la littérature universelle, en établissant les liens qui se tissent entre les œuvres, et cela à travers l'écriture. Dans le discours analysé, il y a croisement de surfaces

textuelles, ce qui génère un genre hybride ; « *c'est un hybride intentionnel et conscient, littérairement organisé, et non point un obscur et automatique amalgame de langages (plus exactement, d'éléments de langages)* » (Bakhtine, 1978 : 182). Dans cette réflexion, un lien est établi entre l'hybridité discursive et la féminisation de la langue en ce sens que, stratégiquement, l'écrivaine s'approprie un style interpellatif et la langue utilisée reflète ses visées que sont ses projets d'inclusion. Une telle langue marquée par la pluri vocalité implique un changement de paradigme dans l'agir social : adaptation de la société aux individus, nouvelle manière d'affirmer l'équité, de penser l'équilibre, conciliation de l'épanouissement personnel et renforcement du collectif en faisant chuter le machisme des sociétés traditionnelles.

L'Analyse du discours a été choisie comme cadre théorique pour cette recherche. Plus précisément, l'approche heuristique du discours qui est une technique particulariste, interprétative et systématique aura pour finalité de découvrir les raisons pour lesquelles le discours féminin est tel qu'il est. Les fondements de cette approche constituent une heuristique de l'exploration des éléments potentiellement intéressants et importants pour l'étude d'un texte. C. Eisenhart et B. Johnstone (2012 : en ligne) rappellent les six observations sur le discours selon l'esprit de l'approche choisie :

- Le discours est modelé par le monde, et modèle le monde.
- Le discours est modelé par le langage, et façonne le langage.
- Le discours est modelé par les participants, et façonne les participants.
- Le discours est modelé par le discours antérieur, et modèle les possibilités de discours futur.
- Le discours est modelé par son moyen de diffusion, et en transforme les possibilités.
- Le discours est modelé par son but, et il modèle des buts possibles.

Avec l'approche heuristique du discours, il n'est point question de suivre les procédures dans un ordre particulier, il s'agira d'ancrer l'analyse dans le discours. La démarche permettra de voir comment le discours est modelé par les idéologies qui font circuler le pouvoir en société. Mais aussi de penser à la façon dont le discours est influencé par la mémoire de discours antérieurs tout comme par d'autres sources de créativité et de contrainte.

2. Du discours d'autrui dans le langage d'autrui par des chansons: analyse d'une hétérogénéité montrée comme prétexte à l'inclusion

Comme un rossignol Philomèle qui chante, gringotte, quirite ou trille, C. Beyala convoque divers types de séquences musicales localisables dans le texte. La polyphonie qui se manifeste par une hétérogénéité montrée sous une forme marquée permet de voir comment l'autre peut se lire dans le discours d'autrui.

2.1. Chansons Camerounaises, Africaines dans l'usage linguistique féminin

Grâce à ses multiples atouts géographiques, identitaires, communautaires, culturels etc. le Cameroun est considéré comme une *Afrique en miniature*. Les chansons citées et analysées dans cette section confirment cette diversité propre à ce pays de l'Afrique centrale. La femme se sert de ces intertextes pour interpeller en valorisant les valeurs africaines qui reposent dans bien de cas sur la communion. Les exemples ci-dessous constituent autant de

témoignages sur l'Afrique. Ils méritent une analyse approfondie car, ils attestent que le discours féminin hybride est un tremplin pour véhiculer une idéologie inclusive.

(1) « Il [...] entonna d'une voix douloureuse *Amio* de ce pauvre *Ebanda Manfred* qui n'avait pas eu la décence de bouffer sa laine avant de crever :

Ami oh!
Le monde est ma maison
Et le ciel est mon toit...
Viens avec moi
Ami oh!
L'amour est ma maison
Et le bonheur est ma loi
Viens avec moi ». (LCSA : 25-26)

(2) « *Agatha, ne me mens pas!*
Ce n'est pas mon fils,
Tu le sais bien.
Ce n'est pas mon fils,
On le voit bien.
Ce n'est pas mon fils,
Même si c'est le tien. (...)
Mais comment peux-tu venir me raconter n'importe quoi, Agatha?
Tu es noire des pieds à la tête, comme moi.
Alors comment as-tu pu mettre au monde un enfant blanc,
Et qui soit de moi?
Ha ha ha ha ha...

Et voilà Homotype qui faisait son entrée en star de music-hall, aussi chatoyant qu'un bougainvillier, tout en ondulations de locks ». (LCSA : 232)

(3) « Mais lorsque tous les registres possibles des voix s'élevaient, entremêlant soprano, contralto, basse et contrebasse, en chantant *Sango Yesus Cristo* [...]. Je sifflotais moi aussi, portée par cette merveilleuse mélodie de *Manu Dibango* :

Sango Yesus Cristo,
Alléluia, a-lélé-lu-ia!
A Sango
Wandewe dipita la suwe
Wandewe djo gwande. » (LCSA : 198)

Notre proposition de traduction en français, du texte écrit en doula (3)

[*Seigneur Jésus Christ,*
Alléluia, a-lélé-lu-ia;
A Seigneur ;
Tu es notre espoir ;
Tu es notre secours (aide)]

L'auteur de la célèbre chanson « *Amio* » (1) dont le titre apparaît sous plusieurs formes dans le milieu musical (*Ami oh*, *Amiyo*, *Amié*) est *Ebanda Manfred* qui fait partie des pionniers de la musique camerounaise. En 1962, il compose le titre « *Amié* » qui est à la base le prénom d'une fille (*Amié Essomba Brigitte*) dont il est amoureux. Cette chanson

qui fait le tour de l'Afrique, dépassant parfois ses frontières est en fait une complainte d'un amoureux transi qui n'arrive pas à toucher le cœur de l'être aimé. La dulcinée de l'artiste a alors involontairement été la muse d'une des plus célèbres chansons africaines. Reprise plusieurs fois depuis des décennies, « *Amio* » fait partie des incontournables de la musique africaine. Dans les séquences : « *Le monde est ma maison, L'amour est ma maison, Et le bonheur est ma loi* », l'amour inconditionnel, l'épanouissement et le vivre-ensemble sont préconisés.

L'extrait (2) fait allusion à la chanson « *Aghata* » de Francis Bebey qui était écrivain et artiste musicien. Ce titre est l'argument de son roman *Le Fils d'Agatha Mondio* (1967), qui raconte l'histoire d'une femme noire « *Tu es noire des pieds à la tête* », mariée à un homme noir « *comme moi* » et qui donne naissance à un enfant métisse « *Ce n'est pas mon fils, Tu le sais bien. On le voit bien.* ». L'implicite perceptible dans « *Alors comment as-tu pu mettre au monde un enfant blanc, Et qui soit de moi? Ha habababa...* » est que ce fragment invite à une fusion effective et assumée dans un contexte où le multiculturalisme et la diversité culturelle sont prégnantes. La mélodie de cette chanson est sur un fond d'humour. Elle permet de renouveler la perspective narrative africaine et recentre le discours narratif sur le pays, sur l'Afrique pour valoriser sa densité culturelle.

Surnommé *Papa Groove*, Manu Dibango, est un saxophoniste et chanteur camerounais de world jazz. Les paroles de sa chanson à succès *Sango Yesus Cristo* (3) en langue douala (parlée dans la Région du Littoral) au Cameroun sont une invocation de Jésus-Christ chez les chrétiens catholiques. L'allusion est faite à Jésus qui, dans l'imaginaire chrétien est le fils du Dieu protecteur qui est omniscient, omnipotent et omniprésent ; il a toujours une solution à tous les problèmes.

Les précédentes illustrations démontrent, en plus des visées féministes, que c'est l'Afrique toute entière qui est célébrée pour ses valeurs culturelles, humanistes et ses croyances religieuses. Aussi peut-on reprendre ces paroles glorificatrices de l'énonciatrice : « *Vive la négritude oyé Afrika!* » (Beyala, 2014 : 258). À travers ces intertextes, le texte est perçu comme un assemblage, une combinaison de séquences recueillies des textes antérieurs susceptibles de construire un texte nouveau. L'observation d'autres segments textuels est une preuve de décloisonnement et de positionnement idéologique.

2.2. Mise en relation du parler féminin avec de célèbres chansons françaises

Le Groupe Nominal *chanson française* est l'évocation d'un ensemble de genres de compositions musicales en langue française. Malgré sa diversité mélodique et rythmique, la chanson française se constitue principalement sur le plan de ses origines musicales à partir de la musique classique ou savante. Les chansons françaises reprises dans le corpus sont majoritairement de la musique douce, inspirée d'une histoire d'amour homme-femme. Dans les occurrences qui suivent, l'énonciatrice cite des artistes musiciens des années 1960.

(4) « Elle chantait *Comme d'habitude* de Claude François. Elle m'ordonna entre deux couplets de dresser la table. La sueur dégoulinait de ses aisselles. Elles chantaient pour ne pas penser que ses Messieurs Chèques, Messieurs Bus laissaient dans son âme des morsures et des fractures, qu'ils la laissaient les escroquer, parce qu'ils ne l'aimaient pas. » (LCSA : 95)

(5) « Je m'approchai de la voiture que M'am Dorota avait envoyée pour m'amener à mon lieu d'insémination, quand il entama *La Complainte des filles de joie de Brassens* [...] » (LCSA : 166)

(6) « J'avais peut-être reçu à la naissance un bouquet de coquinerie et de vices, car sans m'en rendre compte, alors que l'automobile filait pour me ramener à Kassalafam où beaucoup de mes concitoyens passaient leurs nuits à quêter le Christ [...], j'entonnais *Je t'aime moi non plus de Gainsbourg*. » (LCSA : 222)

En (4), *Comme d'habitude* (1967) de Claude François est un morceau dédié à France Gall, son amour d'autant. En effet, Claude François vit une passion tumultueuse avec la jeune fille qui n'a que 17 ans et lui, 25 ans. Leur relation bat de l'aile le soir de l'Eurovision, en 1965, lorsque France Gall remporte le célèbre trophée. Fou de jalousie et de sa réussite, il quitte la jeune artiste et décide de mettre son chagrin en musique. Grâce à cette chanson, il a réussi le pari d'entrer dans l'histoire de la musique. C'est l'un des plus grands succès du chanteur et l'un des morceaux les plus repris au monde.

La Complainte des filles de joie (5) est une chanson de l'auteur-compositeur-interprète français Georges Brassens sortie en 1961. La chanson parle de la prostitution et présente l'image et le quotidien des femmes qui mènent cette activité. Elles sont soumises à divers désagréments : mépris du public, persécutions policières, fatigue et problèmes de pieds, saleté ou laideur des clients, solitude etc. La dimension éthique et didactique de cette chanson qui rejoint nos préoccupations est que les prostituées ne sont pas différentes des autres femmes; elles méritent la compassion et le respect.

La chanson *Je t'aime moi non plus* a été écrite par Serge Gainsbourg en 1967 pour sa petite amie Brigitte Bardot. Après un rendez-vous décevant avec Bardot, le lendemain, elle demanda en pénitence qu'il écrive pour elle « la plus belle chanson d'amour qu'il puisse imaginer » et ce soir-là, il écrivit ce titre qui apparaît dans (6). Lors de son enregistrement, une rumeur sur la présence d'une voix érotique dans la chanson se repend. Très en colère, le conjoint de Bardot appela au retrait du single et Bardot supplia Gainsbourg de ne pas le libérer. Il s'exécuta mais observa que la musique n'est pas impure et que, pour la première fois de sa vie, il avait écrit une véritable chanson d'amour et elle est mal prise, à sa plus grande désolation.¹

De ces analyses, il ressort que le thème de l'amour est au centre des préoccupations des chanteurs français. Et comme « *les histoires d'amour finissent mal en général* » (Beyala, 2014 : 222), la narratrice reprend ce refrain d'une chanson du groupe de pop-rock français Les Rita Mitsouko, dont le titre est « *Les histoires d'A.* » (1986). Il n'est donc pas question, pour la femme, de laisser le sentiment de haine prendre le dessus sur l'amour. Le constat qu'on peut faire est que, un texte n'existe jamais comme un tout isolé; il résulte de la pensée de l'autre qu'il s'approprie plus ou moins consciemment. Le discours se trouve en connexion avec une multiplicité d'autres textes. Et l'analyse favorise « *un travail de commentaire qui n'a pas à s'autoriser d'une quelconque vérité et qui, en ce sens, peut approfondir des pistes de lectures* » (Rabau, 2002 : 45).

¹ Source : https://en.wikipedia.org/wiki/Je_t'aime_moi_non_plus.

2.3. Valorisation de la musique afro-américaine dans la langue au féminin

Généralement, on parle de la musique afro-américaine ou musique noire américaine pour englober les cultures musicales originaires ou influencées par la culture afro-américaine. Ladite appellation naît du fait que plusieurs formes d'influences musicales européennes sont conjuguées avec l'esprit et la sensibilité musicale africaine. Cette rencontre a donné naissance à une série d'expressions et de styles musicaux à travers des générations : Ragtime, blues, jazz, swing, big band, be-bop, rhythm 'n' blues, rock 'n' roll, soul, funk, disco, techno, rap, hip-hop etc. Le corpus comporte des allusions aux types de musiques qui appartiennent à l'un ou l'autre rythme ci-dessus évoqué.

(7) « Cette nuit-là, alors que je m'assoupissais, sa voix mélancolique s'éleva, tourbillonna dans les airs, serpenta dans ma chambre, me couvrant d'une émotion sans fin. Tracy Chapman était à quelques pas et interprétait *Stand by Me* :

*When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only light we'll see
No I won't be afraid, no I won't be afraid
Just as long as you stand, stand by me
And darling, darling, stand by me
Oh stand by me... »* (LCSA : 192-193)

Traduction en français, du texte écrit en anglais (7)

*[Quand la nuit est venue ;
Et la terre est sombre ;
Et la lune est la seule lumière que nous voyons ;
Non, je n'aurai pas peur
Non, je n'aurai pas peur ;
Tant que tu te tiendras,
Tiens à mes côtés
Oh, chérie reste à mes côtés ;
Oh reste à mes côtés...]*²

(8) « Quelquefois, il s'approchait si près de notre case que j'entendais sa voix aux intonations sensuelles déchirer mon sommeil :

*Turn your lights down low
And pull your window curtain,
Oh, let the moon come shining
Into our life again
Saying ooh, it's been a long, long time
I got this message for you girl...
Il s'appropriait Lauryn Hill, lyrique et doux. »* (LCSA : 227)

Traduction en français, du texte écrit en anglais (8)

*[Baissez vos lumières
et tirez votre rideau de fenêtre
Oh laissez la lune briller à nouveau
dans notre vie Dire ooh, ça fait très, très longtemps*

² Source de la traduction : <https://www.azlyrics.com/lyrics/tracychapman/standbyme.html>.

*J'ai reçu ce message pour toi fille...]*³

(9) « – Mais rira bien qui rira le dernier, n'est-ce pas, ma Boréale? Conclut Ousmane, un sourire mystérieux sur le visage. Puis il sifflota *This is a man's world* de James Brown. » (LCSA : 107)

Le fragment (7) comporte un extrait de la chanson « *stand by me* » (reste à mes côtés) de la chanteuse Tracy Chapman qui est une auteure-compositrice-interprète américaine et spécialiste de soul, pop-rock, folk et blues. Elle est une très grande activiste en ce qui concerne les droits de l'Homme ; ce qui pourrait se justifier par le fait qu'elle ait été fréquemment victime d'intimidation et d'agressions à caractère raciste dans son enfance. La symbolique de la chanson en rapport avec les revendications féminines est la quête de la sécurité, de la protection qui est un gage de la libre circulation car, la narratrice présente implicitement l'homme comme un bodyguard (au sens du protecteur ontologique) dont la femme en général a besoin.

L'auteur de la chanson "*Turn Your Lights Down Low*" (1977) est le groupe de reggae jamaïcain Bob Marley and the Wailers. La version citée dans (8) est une reprise/remixée sortie en octobre 1999 et chantée par le duo Bob Marley et Lauryn Hill, la chanteuse américaine de hip-hop. Ce titre dont la traduction est (Mets tes lumières en veilleuse) sonne comme une sensibilisation par la voix féminine pour l'humilité malgré son statut social. La femme noire devient, au travers de ces paroles, celle qui doit savoir supporter et endurer; elle doit demeurer forte malgré les tourbillons de détresse et combler le chaos par l'espoir d'un lendemain radieux.

James Brown est l'une des figures majeures du rhythm and blues, du funk et de la soul music. Les paroles de sa chanson *This is a man's world* (9) attribuent tous les travaux de la civilisation moderne aux efforts des hommes ; mais elles affirment que le statut de bâtisseur n'existe que grâce à l'apport des femmes. La traduction de ce titre « c'est un monde d'Hommes » semble exprimer, sans ambiguïté, la revendication de l'artiste ; lui qui célèbre valablement l'humanité toute entière à travers le segment répété « *man's* » dans le titre originel de ladite chanson "*It is a man's man's man's world*". L'analyse de la forme non marquée de l'hétérogénéité montrée "*But it wouldn't be nothing, nothing/ Without a woman or a girl*" [Mais ce ne serait rien, rien/ Sans une femme ou une fille] est la monstration et la justification du rôle indéniable de la femme dans la société.

Les bouts de textes musicaux analysés représentent une réelle poétique c'est-à-dire des principes esthétiques ou stylistiques ayant guidé la production discursive féminine. Le texte devient un véritable espace où différents énoncés empruntés à d'autres textes s'interpénètrent. Aussi peut-on admettre le bien-fondé de ces mots :

« la condition langagière de l'humain c'est l'état intertextuel, cette intertextualité impénitente qui nous habite dès que les solitudes réflexives nous prennent en otage, cette intertextualité si bien venue qui nous interpelle, nous fait soliloquer tels des prophètes illuminés qui, informés par et dans le présent, voient loin dans le passé et dans l'avenir. [...] et que, sémantiquement, l'homme et l'univers restent cohésifs et cohérents. » (Dospinescu, 2010 : 8-9)

³ Source : <https://www.azlyrics.com/lyrics/laurynhill/turnyourlightsdownlow.html>.

Mais en toile de fond de ce principe d'écriture se cache une vision de la romancière qui tire parti de l'observation, de la critique des faits sociaux. La valorisation de son étymon spirituel consiste à refouler l'hyper patriarcalisation des sociétés traditionnelles.

3. De la chute de l'*idéal type* à la *cultivation* de la pensée inclusive par la subjectivité féminine et le polylinguisme musical

La prise de parole par la femme devenue rebelle est déterminante pour l'infléchissement de l'histoire, et quant à la mutation souhaitée en ce qui concerne l'être et la gent féminine. L'action féministe se manifeste par la critique d'un ordre établi en amont, l'affrontement des lois de la nature et la perte de l'adhésion à cet ordre. À ce sujet, on peut admettre ces propos, à la suite de M. Perrein (1978 : 144) « *lorsqu'on est une femme et qu'on essaie presque par inadvertance de faire coïncider sa vie et ses idées, on se retrouve dans la position radicale où je suis, marginale et clocharde ou rebelle ou dissidente* ». Il s'agit ici de voir comment la subjectivité à travers le *je* énonciateur et la stylisation de la langue au féminin sont au service d'une idéologie inclusive.

3.1. La subjectivité langagière par le sujet acteur *Je-féminin*, « *Unus sum et multi in me* »

Dans ce segment, il s'agit de montrer que le discours est le miroir du sujet parlant car la diversité des productions discursives prouve qu'il est difficile de ne pas être subjectif. Dans le domaine des arts cinématographiques, « *ce qui fait une "voix-je", ce n'est pas seulement l'utilisation de la première personne du singulier. C'est surtout une certaine manière de sonner et d'occuper l'espace, une certaine proximité par rapport à l'oreille du spectateur, une certaine façon d'investir celui-ci et d'entraîner son identification* » (Chion, 1982, cité par Barthelmebs, 2012 : 463). Ce rappel permet de caractériser le *Je-féminin* mis en scène et, qui se rapproche de la voix parlée et investit les textes de manière particulière. Observons les illustrations qui suivent :

(10) « *Je* marchai à grandes enjambées pour fuir ce sortilège. *Je* priai Allah, Jéhovah, Isis, Marie, Joseph, toutes ces icônes idolâtrées dans *mon* pays. *Je* ne voulais pas que *ma* vie ressemble à un paysage chaotique, à une mer déchaînée ou à un volcan éructant des flammes. » (LCSA : 69)

(11) « *Je* m'enfermais dans *ma* chambre d'où j'écrivais des chansons dont les mots exprimaient les tréfonds de *mon* âme, suivaient le chemin de *mon* cœur et donnaient chair à *mes* angoisses. » (LCSA : 129-130)

Comme le reconnaît E. Benveniste (1966 : 259) : « Une langue sans expression de la personne ne se conçoit pas. [...] Le langage est marqué si profondément par l'expression de la subjectivité qu'on se demande si, autrement construit, il pourrait fonctionner et s'appeler langage. » Le recours au *je*/*j'* ou à ses substituts *m'*, *mon*, *ma* et *mes* dans les exemples (10) et (11) traduit une manipulation énonciative, avec pour objectif de faire adhérer le lecteur à la manière de voir ou au point de vue de l'énonciatrice. Le *Je-féminin* dans ces fragments textuels permet de revenir sur une devise philosophique et psychologique propre à Zénon d'Elée. Sa formule : « *Unus sum et multi in me* » qu'on peut traduire par « un (et indivisible) je suis et des multitudes sont en moi » montre que la divisibilité ne sert qu'à l'analyse et ne reflète pas le réel, les parties sont des apparences. En

effet, l'inconscient doit être interprété comme un langage en instituant les linéaments d'une théorie du sujet. L'usage du pronom « *je* » participe à la fois à la prise de conscience du sujet et à son assujettissement social (Saucin, 2000 : 9).

Par ailleurs, à travers le *je*, il est question du /*faire croire*/ et surtout du /*faire faire*/ dont parle J. Courtes (2010 : 14) c'est-à-dire une incitation à une action performative et constructive. La rébellion et l'activisme féminins sont davantage perceptibles dans la séquence textuelle ci-dessous :

(12) « *Je retournerai chez Sylvie faire ma bonniche avec pugnacité, car malgré ce désarroi, je devais me fixer des objectifs : 1° ne plus me laisser marcher dessus par un homme, 2° acheter à Christ du Candia croissance. J'enverrais mon fils à l'école, qui sait, peut-être irait-il à l'université ? Il y apprendrait à apprendre. Il y apprendrait à penser. Il y apprendrait à monter des coups fourrés pour s'en sortir. Peut-être y découvrirait-il les méthodes adéquates pour terrasser les messieurs de la haute finance internationale dont maman se plaignait tant. Peut-être réussirait-il à les saborder. Peut-être ferait-il advenir un monde plus juste où l'homme serait le centre et le reste à son service. Peut-être s'instruirait-il sur le secret des coups d'État réussis et renverserait-il les régimes corrompus. Peut-être deviendrait-il le sauveur des Africains, il avait déjà un prénom, ne lui restait qu'à se faire un nom, et moi je l'y aiderais. » (LCSA : 259-260)*

Dans l'extrait (12), la séquence *faire ma bonniche* est la représentation du statut social de la femme dans la société traditionnelle tandis que, *je devais me fixer des objectifs* et *ne plus me laisser marcher dessus par un homme* traduisent respectivement la prise de conscience, l'émancipation féminine et la révolte contre un système établi. La prise d'initiatives par la femme n'est plus seulement un idéal mais, elle se traduit par des projets assimilables, grâce à la détermination féminine, à des actes illocutoires. C'est ainsi que la femme veut *acheter à Christ du Candia croissance* c'est-à-dire nourrir son fils d'un aliment constitué de substances essentielles à son développement notamment le fer qui assurerait son équilibre et sa solidité. La principale visée de cette détermination est de former *le sauveur des Africains* en s'impliquant sans réserve : *moi je l'y aiderais* car, *j'enverrais mon fils à l'école, qui sait, peut-être irait-il à l'université* ; et plus tard *renverserait-il les régimes corrompus* et *ferait-il advenir un monde plus juste*. On perçoit l'expression d'un rêve sur la base de la dénonciation d'une situation présente.

Toujours en (12), la femme dresse ironiquement le portrait du marginal dominateur en contexte phallocratique où *l'homme serait le centre et le reste à son service*, pour mieux s'investir contre un asservissement à outrance. La répétition résonante de *apprendrait* dans ces expressions : *apprendrait à apprendre* ; *apprendrait à penser* et *apprendrait à monter des coups fourrés pour s'en sortir* est la preuve d'une réelle envie de se former destituer l'idéaltype masculin et de cultiver une idéologie plus apte à construire un environnement d'épanouissement collectif sans discrimination de genres, de races, de communautés etc. Encore une fois, *terrasser les messieurs de la haute finance internationale dont maman se plaignait tant*. Il s'agit d'un projet dont on jette les bases en faveur de sa réalisation future. Aussi comprend-t-on la redondance de « *apprendrait* » au conditionnel qui suggère le préalable de la formation intellectuelle, de l'ouverture d'esprit, de la conscientisation pour la transformation à venir de la société.

De cette analyse, il ressort que le sujet parlant et mis en relief par la présence perceptible de l'énonciatrice est, non pas seulement un objet ou un produit social, mais également un acteur dynamique, un producteur ; et on peut comprendre pourquoi :

« le domaine de l'analyse du discours, d'une part, et de la pragmatique, de l'autre, par l'attention donnée aux phénomènes de l'énonciation, ou à ceux qui relèvent du contexte, privilégient la perspective du locuteur, considéré par Eugen Coseriu comme la mesure de toutes choses en linguistique. » (Ardeleanu et al., 2007 : 87)

À travers diverses sonorités musicales qui expriment une stylisation spécifique de la langue, on peut lire un projet inclusif et universaliste.

3.2. De la stylisation linguistique par la musique aux visées inclusives et universalistes

Résolument, celle à l'ombre duquel on grandit a pris conscience de son exclusion de la sphère publique par le système patriarcal. Aussi, la romancière a-t-elle recouru à une stylisation linguistique perceptible à travers l'évocation des chansons hautement conciliatrices, un processus de déconstruction-reconstruction des lieux communs et de codification linguistique. Par sa pensée, ses mots, ses constructions et son *stylus* interpellatif, C. Beyala manifeste son activisme pour un vivre-ensemble effectif. Les séquences textuelles ci-dessous sont l'illustration manifeste d'une vision inclusive et universaliste.

(13) « Des gens applaudissaient tandis que d'autres entonnaient *La marseillaise*. La caméra circulait entre les personnes pour leur demander leur impression dans ce monde où chacun se voulait sur une scène, où chacun cherchait à se donner l'image d'un qui résistait à la colonisation et à la dictature. » (LCSA : 38)

(14) « Mes concitoyens ne savaient plus où ils se trouvaient.

*When I find myself in times of trouble,
Mother Mary comes to me
Speaking words of wisdom, let it be
And in my hour of darkness
She is standing right in front of me
Speaking words of wisdom, let it be
Let it be, let it be, let it be, let it be
Whisper words of wisdom, let it be.*

Les **Beatles** en ramenaient certains vers le temps de leur jeunesse, quand ils avaient encore bon pied bon œil [...] et les esprits se reliaient les uns aux autres. » (LCSA : 200)

Traduction en français des paroles écrites en anglais (14) :

*[Quand je me trouve dans les moments difficiles ;
Mère Marie vient à moi ;
Disant des mots sages, ainsi soit-il ;
Et dans mes heures de ténèbres ;
Elle est debout droite en face de moi ;
Disant des mots sages, ainsi soit-il ;
Ainsi soit-il, ainsi soit-il, ainsi soit-il, ainsi soit-il ;
Chuchote des paroles de sagesse, ainsi soit-il]*⁴

⁴ Source : <https://paroles2chansons.lemonde.fr/paroles-the-beatles/paroles-let-it-be.html>.

- (15) « Je t'avertis que je suis un mauvais garnement.
– Bien sûr, mon fils! Rétorqua le prêtre, tout heureux de voir qu'il venait de faire mouche. Dieu est pardon.
– J'y rencontrerai **Michael Jackson** ?
– Absolument, fils... Dieu pardonne à tous ses enfants. » (LCSA : 30)

La Marseillaise (13) est un chant patriotique de la Révolution française, adopté comme hymne national français (Cf. article 2 de la constitution) ou décrétée chant national le 14 juillet 1795. Par son rythme, elle symbolise l'unité de la nation ; c'est un hymne à la liberté et à l'émancipation des peuples du monde.

En (14), l'extrait en anglais a été écrit par Paul McCartney (après avoir rêvé de sa regrettée mère) du légendaire groupe anglais de rock n roll **Les Beatles** ; il est tiré de la chanson culte « *Let it be* » qui veut dire [*laisse faire*] (1970). « *Let It Be* » fut un single parmi les plus vendus et repris par divers groupes dans le monde. Cette chanson est en fait un message d'apaisement adressé aux autres membres, à un moment où les tensions envahissaient de plus en plus le groupe. De manière universelle, ce message pacifiste et de résilience fut en fait capté et devint un des plus grands succès de la carrière de **Les Beatles**.

L'évocation de **Michael Jackson**, le roi de la pop music, à travers (15) permet d'avoir une attitude nostalgique de l'auteur-compositeur-interprète, danseur-chorégraphe et acteur américain. Il était l'un des artistes les plus titrés de tous les temps et, une figure principale de l'histoire de l'industrie du spectacle et l'une des icônes culturelles mondiale du XXe siècle. Sa chanson qui sied à cette étude est bel et bien *Heal the World* tiré de l'album *Dangerous* (1991) ; cette chanson est porteuse d'un message simple, engagé et plein d'espoir ; l'artiste parle ici d'un monde sans discrimination de genre, de race etc. C'est une chanson très spéciale dans la discographie de l'artiste, elle est à l'image de l'engagement caritatif très intensif de Michael Jackson tout au long de sa vie. Elle est ainsi régulièrement mise en avant lors d'événements dramatiques touchant l'humanité.

La constance qui se dégage de ces allusions aux chansons de paix, de réconciliation, d'apaisement montre que la femme utilise la langue pour dénoncer les inégalités en prônant un hymne à l'unisson. Mieux encore, l'interartialité permet à l'auteure de construire, en s'adossant sur des personnalités influentes du XXe siècle, un discours appelant à oser une autre manière de vivre. Et c'est à juste titre qu'on peut célébrer ce refrain de Bob Marley extrait de sa chanson *One Love* (véritable hymne à l'amour et l'unité parmi les peuples du monde) : « C'était simplement une petite débrouillardise qui avait mal tournée. Homotype prit ma main et se mit à siffloter : "One love! oneheart!/ Let's get together and feel all right./ Hear the children cryin'" (One love!); "Hear the children cryin'." (One heart); "Sayin', give thanks and praise;/ To the Lord and I will feel all right;/ Sayin', let's get together and feel all right."» (Beyala, 2014 : 257-258). Traduction en français des paroles écrites en anglais : [Un seul amour! Un seul cœur!/ Réunissons-nous et sentons-nous bien./ Entendons les enfants pleurer. (One Love!); Écoutez les enfants pleurer. (One Heart!); Dire: rendre grâce et louer/ le Seigneur et je me sentirai bien/ en disant: réunissons-nous et sentons-nous bien.]⁵

Ce projet qui consiste à faire tomber le système patriarcal permet de mettre les mémoires traumatiques sur la scène, afin d'éradiquer les conduites dissociantes tout en

⁵ Source : <https://www.azlyrics.com/lyrics/bobmarley/onelovepeoplegetready.html>.

préconisant l'unicité du genre humain. Ainsi, la cohérence discursive dans les enchaînements linéaires démontre la *dimension configurationnelle des textes* (Adam, 1987). Le polylinguisme musical et la subjectivité langagière offrent ainsi la possibilité de pénétrer dans des espaces historiquement et socialement connotés que sont les différentes formes de consciences et pratiques linguistiques. Ainsi, C. Beyala mobilise

« un système figuré révélant ses mythologies obsédantes, c'est-à-dire son non-conformisme et sa propension à la dénonciation d'injustices idéologiquement fondées à l'encontre de la femme noire dont l'auteure se fait l'image. Image polysémique si l'on considère qu'il existe une nécessaire proximité entre les postures qui la déterminent étant entendu que celles-ci, telles les faces d'une même médaille, la définissent entièrement et simultanément comme une féministe-négritudienne attachée aux valeurs familiales et au respect de la personne humaine. » (Houessou in Ebehed King et Eblin Fobah, 2018 : 41)

Conclusion

Cette réflexion a porté sur l'analyse de la langue utilisée par la femme et en situation dans ses composantes socio-discursives par rapport aux nombreuses fonctions qu'elle peut remplir dans l'espace social. Le recours au polylinguisme musical et au marquage énonciatif permet à la romancière d'adopter un style linguistique, un parler conciliateur féminin en se désignant. La mise en texte du discours d'autrui et du *Je-féminin*, par sa récurrence, devient un acte individuel et féminin d'usage linguistique réalisé à l'aide d'un poinçon aigu, tranchant et émoussé. Dans un contexte où la gent féminine est réduite aux rôles marginaux et dévalorisants, cette activiste de l'inclusion qu'est la romancière s'assimile à une baleine à bosse mâle et sa formidable mélodie, à ce célèbre étourneau de Mozart, à un oiseau-lyre et ses prouesses vocales. Il appert que la langue est imprégnée de nombreux enjeux sociaux qui dépassent le simple cadre linguistique. La faculté à s'approprier et à adapter l'intitulation dans le fil du texte apparaît comme une stratégie textuelle de sensibilisation et des techniques discursives destinées à emporter l'adhésion. Les jalons du discours féminin transparaissent progressivement dans les intertextes musicaux qui deviennent, grâce à leur récurrence dans le texte, un médium militant. Par ces procédés de communication, la gent féminine, à travers la voix de la romancière œuvre afin que son discours persuasif soit aussi envoûtant que le chant de la grive fauve, afin de faire advenir une société plus ouverte à l'acceptation de la différence et plus inclusive.

BIBLIOGRAPHIE

- LCSA = BEYALA, Calixthe, (2014), *Le Christ selon l'Afrique*, Paris, Éditions Albin Michel.
ADAM, Jean-Michel, (1987), « Types de séquences textuelles élémentaires », dans *Pratiques*, n°56.
ARDELEANU, Sanda-Maria ; BALATCHI, Raluca-Nicoleta ; COROI, Ioana-Crina et MOROSAN, Nicoleta Loredana, (2007), *Perspectives discursives : concepts et corpus*, Iași, Casa Editorială Demiurg.
ARMSTRONG, Nigel ; BAUVOIS, Cécile et Beeching, Kate, (2001), *La langue française au féminin*, Paris, L'Harmattan.
BAKHTINE, Mikhael, (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.

- BARTHELMEBS, Hélène, (2012), *De la construction des identités féminines. Regards sur la littérature francophone de 1950 à nos jours*, Thèse de doctorat en langues et littératures françaises, générales et comparées, Université de Haute-Alsace.
- BENVENISTE, Emile, (1966), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard.
- CAZENAVE, Odile, (2003), *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan.
- CHION, Michel, (1982), *La voix au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma Livres.
- COURTES, Joseph, (2010), « L'énonciation comme acte sémiotique(III). L'objet sémiotique comme un enjeu de manipulation et de sanction: stratégies et contre stratégies », dans *ANADISS* n°10, *Intertexte-Interdiscours*, Editura Universității Suceava, pp 13-48.
- DAIGNEAULT, Pierre-Marc et PÉTRY, François (dir.), (2017), *L'analyse textuelle des idées, du discours et des pratiques politiques*, Presses de l'Université Laval.
- DOSPINESCU, Vasile, (2010), « Cette intertextualité qui nous situe dans notre histoire: mémoire et cognition (présentation) », dans *ANADISS* n°10, *Intertexte-Interdiscours*, Editura Universității Suceava, pp. 7-12.
- EBEHEDI KING, Pauline Lydienne et EBLIN FOBAH, Pascal (dir.), (2018), « Le Style chez Calixthe Beyala. Modalités, procédés et postures », dans *Revue Mosaïques*, Hors-série n°5, éditions des archives contemporaines.
- EISENHART, Christopher et JOHNSTONE Barbara, (2012), « L'analyse du discours et les études rhétoriques », dans MAINGUENEAU, Dominique et AMOSSY, Ruth (dir.), *Argumentation et Analyse du Discours* n°9/2012, « L'analyse du discours entre critique et argumentation », disponible en ligne : <http://aad.revues.org/134>, consulté le 23/09/2022.
- LABOV, William, (1976), *La Sociolinguistique*, Paris, Minuit.
- MAINGUENEAU, Dominique, (1986), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- MAINGUENEAU, Dominique, (1996), *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Éditions du Seuil.
- PERREIN, Michèle, (1978), *Entre Chienne et Louve*, Paris, Grasset.
- RABAU, Sophie, (2002), *L'intertextualité*, Flammarion, GF-Corpus/Lettres.