

## OLYMPE BHÊLY-QUENUM, LE DOUBLE JE(U) DE L'ÉCRITURE

Kokou SAHOUEGNON<sup>1</sup>

Université de Bretagne Occidentale-UBO-Brest, France

[ksahouegnon@yahoo.com](mailto:ksahouegnon@yahoo.com)

**Résumé :** Lorsqu'on est conscient qu'OLYMPE BHÊLY-QUENUM se particularise par son multilinguisme<sup>2</sup>, il est donc normal pour la sociolinguistique de s'interroger sur la problématique de son écriture car cette dernière ne peut totalement ignorer le contexte de production et de réception des œuvres produites. Lorsqu'on est également conscient que l'interlocuteur agit sur notre dire, le sujet produisant, l'auteur, établit donc, en supposant l'autre, un pacte communicationnel avec lui en mettant des balises d'interprétation. La communication ne s'arrête pas donc aux contours qui lui ont été réservés jusque-là : la manipulation dans la parole vive que dans l'écriture. En indiquant la manière dont le message doit être perçu, l'auteur fait de la communication, une communication autre. Il s'agit d'un double « jeu » comme un double « je » car OLYMPE BHÊLY-QUENUM joue sur deux tableaux, sur celui de la langue du colonisateur et sur celui de la langue du colonisé : « je joue donc à moi seul bien des personnages dont nul n'est satisfait », (Shakespeare, Richard III). L'écrivain est donc un acteur qui joue, masqué, un personnage et avec des personnages sur la scène de la page blanche.

**Mots clés :** Africanisme, Ecriture du divers, Tropicalisation, Polyphonie.

## OLYMPE BHÊLY-QUENUM, THE DOUBLE I (GAME) OF WRITING

**Abstract :** When one is aware that OLYMPE BHÊLY-QUENUM is particularized by its multilingualism<sup>3</sup>, it is therefore normal for sociolinguistics to wonder about the problem of its writing because the latter cannot completely ignore the context of production and reception of works produced. When we are also aware that the interlocutor acts on our saying, the producing subject, the author, therefore establishes, assuming the other, a communication pact with him by putting interpretative beacons. Communication therefore does not stop at the contours that have been reserved for it until now: manipulation is as much in the living word as in writing. By indicating how the message should be perceived, the author makes communication, a different communication. It is a double "game" like a double "I" because OLYMPE BHÊLY-QUENUM plays on two tables, on that of the language of the colonizer and on that of the language (of languages) of the colonized: "I play therefore to me alone many characters with whom no one is satisfied", Shakespeare, Richard III. The writer is therefore an actor who plays, masked, a character and with characters on the stage of the blank page.

**Keywords:** Africanism, Writing of the Diverse, Tropicalization, Polyphony.

---

<sup>1</sup> Centre d'Etudes de Correspondances et Journaux Intimes-CECJI

<sup>2</sup> OLYMPE BHÊLY-QUENUM devait également ordonner les fonctions des différentes langues comme celle de naissance, le fon ; celle acquise, le yoruba, le gen (mina), le dendi, le français ; celle de nationalité, le français ; celle du journaliste...

<sup>3</sup> OLYMPE BHÊLY-QUENUM also had to order the functions of the different languages such as that of birth, fon ; that acquired, Yoruba, gen (mina), dendi, French ; that of nationality, French ; that of the journalist...

## Introduction

La langue française est partagée par différents peuples. Les uns l'ayant comme langue première et les autres comme langue seconde, son évolution ne saurait venir seulement du milieu qui l'a vue naître. Dans cette étude consacrée à la méthode de l'interprétation<sup>4</sup> polyphonique, à la *pluralité des points de vue*<sup>5</sup> au sein de l'unique énoncé du locuteur, nous mettrons l'accent sur l'imaginaire linguistique qui est :

« le rapport du sujet à la langue, la sienne et celle de la communauté qui l'intègre comme sujet parlant-sujet social ou dans laquelle il désire être intégré, par laquelle il désire être identifié par et dans sa parole ; rapport énonçable en terme d'images, participant des représentations sociales et subjectives, autrement dit d'une part des idéologies (versant social) et d'autre part des imaginaires (versant plus subjectif) » (Houdebine, 2002, p. 10).

Cet imaginaire linguistique transparaît dans le discours autour du texte littéraire et traduit une volonté, chez OLYMPE BHÊLY-QUENUM, de déconstruction et de reconstruction des « normes » lexicale, sémantique, discursive et morphosyntaxique. Nous examinerons les conséquences de cette attitude à travers la problématique de l'oralité, de la non-coïncidence du dire et de l'interprétation polyphonique dans les œuvres d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM : *Un piège sans fin* (UPSF), 1960 ; *Le Chant du lac* (LCDL), 1965 ; *Un enfant d'Afrique* (UEDA), 1970 ; *L'Initié* (LINI), 1979.

## La problématique de l'oralité

L'oralité s'oppose à la scripturalité où la transmission et la conservation des faits culturels se font à l'aide de l'écrit (Jousse, 1925, p. 242).

Ici, cette question de l'oralité sera abordée sous un autre angle, comme une marque du social<sup>6</sup> dans le texte. Il ne sera pas question de la production orale<sup>7</sup> en comparaison avec celle écrite mais plutôt d'une oralité qui est la caractéristique d'un type de société accomplissant un rôle bien clair. Il s'agit donc d'étudier le discours social dans les

---

<sup>4</sup> La polyphonie, en tant que fait d'interprétation, s'est expliquée ainsi : la notion de polyphonie, empruntée aux travaux de M. Bakhtine, a été développée de manière systématique par O. Ducrot pour traiter des énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre différentes voix (Maingueneau, 1986, p. 70).

<sup>5</sup> Cette notion renvoie aux travaux de Gérard Genette (*Figure III*, 1972) dans son approche narratologique, et à ceux d'Alain Rabatel dans son approche linguistique (« Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », 2003e *Pratiques* n° 119-120, Metz). G. Genette aborde essentiellement dans *Figures III* (1972) la notion de focalisation. Il est question, pour Genette, de se demander « qui parle ? » et « qui voit ? ». En d'autres termes, celui qui raconte le récit, le narrateur, et celui dont le point de vue, le personnage-focalisateur, organise la perspective narrative. Genette souligne, dans sa terminologie, l'importance de la notion de « focalisation interne. » Il s'agit de voir le monde, dans ce type de narration, à travers les yeux d'un personnage-focalisateur précis, le narrateur n'étant donc pas seul à raconter. Ce qui revient à dire que le point de vue du personnage se superpose à celui de l'auteur et oriente ainsi la perspective narrative. L'apparition du personnage dans le récit du narrateur correspond, dans la terminologie de Genette, à la confrontation des voix dans le texte littéraire.

<sup>6</sup> Parler de sociolinguistique du texte, c'est considérer ce dernier comme discours. En sociolinguistique, le terme « discours » permet de restituer les aspects sociaux des usages de la langue. Il s'agit pour le discours textuel littéraire de considérer des connaissances sur l'énoncé qui dépassent largement ce qui est intelligible à travers l'observation directe de la forme. Donc, considérer le texte comme discours en faisant de la sociolinguistique du texte, c'est restituer l'aspect social du texte à travers tout ce que mobilise le langagier. La sociolinguistique francophone s'est appesantie sur le rapport diglossique entre les langues en présence, les conséquences de ces rapports sur les parlars concrets, les représentations ; et ceci en travaillant essentiellement sur l'oral ou en utilisant l'écrit pour preuve, comme si le texte constituait une norme à part entière alors qu'il est un corpus de variations sociolinguistiques comme toute autre production langagière. La sociolinguistique du texte étudie les phénomènes langagiers où aspects linguistiques et sociaux sont en relation.

<sup>7</sup> Se référer à la scription qui est une forme d'écriture strictement réglée, formalisée, qui ne laisse à l'expression de la subjectivité de l'auteur qu'une marge étroite.

œuvres de notre auteur d'analyse, d'exposer le *non-dit* à travers le *dit* dans sa tradition, à travers les énigmes et d'autres formes de manifestation populaire. Comme on l'aperçoit, cette oralité est loin d'exprimer une simple idée mais est appelée à traduire une vision du monde à travers le dire et constitue le non-dit textuel, « *une parole force, réglée, porteuse de discours efficace...* » (Zumthor Paul, 1990, p. 18) et donne sens à ce dernier. OLYMPE BHÉLY-QUENUM est, en fait, conscient de ce volet sociolinguistique. Il affiche sa position à ce sujet. Guillaume Lozès ([www.obhelyquenum.com](http://www.obhelyquenum.com), p. 7) lui a posé cette question dans un questionnaire qu'il lui a adressé :

« *Quelle langue d'écriture est la vôtre et pourquoi l'avoir choisie ?* »,

et OLYMPE BHÉLY-QUENUM de répondre :

« *Le français, naturellement ! Je ne l'avais jamais choisi : il avait été imposé sans le moindre souci de la promotion d'une seule langue de mon pays qui aurait pu servir de vecteur entre les ethnies, sans nuire à l'ancrage du français ; la Grande Bretagne l'a fait dans ses colonies elles aussi aujourd'hui indépendantes ; c'est grâce à cette intelligence que je lis le yoruba, langue de ma grand-mère maternelle et continue d'apprendre le kiswahili. ; je ne regrette pas d'être francophone parce que le français me permet aussi de m'entendre avec les Africains qui ne comprennent rien en anglais* » ([www.obhelyquenum.com](http://www.obhelyquenum.com), p. 3).

Il voudrait insinuer tout simplement que c'est le même rapport au langage qui produit un effet de sens entre une écriture intralinguistique et la sienne. Cette écriture ne transcrit pas seulement l'oral dans l'écrit mais aussi exprime une réalité spécifique<sup>8</sup>stylistique qui se trouve en filigrane dans le dire en langue française. Il est donc important de comprendre qu'il s'agit d'une écriture dans un unilinguisme où les normes communicationnelle intralinguistique et hétérolinguistique sont dans une relation dialogique pour produire la poétique de la *tropicalisation*<sup>9</sup> qui évolue aujourd'hui vers une *écriture du divers*<sup>10</sup> :

« *Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusqu'aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque, et divin même. Tout ce qui est Autre* » (Segalen, 1986, note 42)

---

<sup>8</sup> (...) En revanche, ce qui m'intéresse, c'est que de nouveaux mots soient acceptés, qui n'ont pas d'équivalent en français, parce qu'ils traduisent des réalités spécifiques (Notre Librairie, n°124, Octobre-Décembre 1995, p. 121).

<sup>9</sup> Sony Labou Tansi et Kourouma, entre autres, font partie de ceux que l'un des historiens de la littérature africaine (Jacques Chevrier, 1981) appelle « les écrivains de la seconde génération » et qui viennent à la suite des chantres de la négritude. Ceux-là ont africanisé la langue française pour se l'approprier afin qu'elle puisse véhiculer le Moi africain. C'est ce que Sony Labou Tansi a appelé la *tropicalisation* de la langue française : « Je fais éclater les mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique de mots capables par leurs sonorités...de rendre la situation... Il est déjà emmerdant pour un Africain de lire dans cette langue, à moins de passer le hic en faisant éclater cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire en essayant de lui prêter la luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital, vitré. » (In Georges Ngal, 1982).

<sup>10</sup> La notion d'*écriture du Divers* considère le roman africain comme tout roman qui essaye d'adapter les traits génériques à sa propre vision esthétique en puisant dans une macro-sémiotique transculturelle des productions symboliques (Dans un article, inspiré du *Divers* de Glissant, publié chez L'Harmattan/Faye, 2009).

Le texte devient alors un ensemble avec des interactions textuelles<sup>11</sup>. Dans *L'Initié* (*LINI*), OLYMPE BHÊLY-QUENUM multiplie, par exemple, les scènes d'atrocité dans la manifestation du sacré et semble s'y complaire :

« Sans l'intervention de Marc, une femme passait de l'état de transes à celui de cadavre ; les vodùnsi lui en voulaient néanmoins d'avoir dérangé l'ordre établi : il avait commis un sacrilège de s'être immiscé dans leurs affaires [...] Nadjo mourut un an après cet incident, mais convaincus qu'elle serait vivante, si, ayant été chevauchée, elle avait pu être complètement tuée par le dieu pour être ensuite initiée, les vodùnsi considéraient toujours Marc comme le responsable de son décès. Le médecin n'en croyait rien » *LINI*, p. 113-114.

Partout la narration n'a guère d'autre sens que celui de représenter cette confusion. Marc place la source de son pouvoir à l'intérieur de son propre corps :

« J'ai dans ma tête, mon cœur, ma conscience et au bout de mes lèvres, des forces qui, bien des fois, me font peur : anéantir une foule, terrasser une panthère, rendre des hommes difformes ou les métamorphoser en cochon... ça m'est possible ! » *LINI*, p. 333.

Marc s'exprime en tant qu'initié. On est donc en mesure de dire que le mystère de l'initiation se traduit par une expérience corporelle du surnaturel et du fantastique. Dans les exemples cités, il est question de l'oralité. Autrement dit, à travers la langue maternelle, OLYMPE BHÊLY-QUENUM crée son propre langage dans la langue et peu importe la source de cette invention, ce qui explique cette littéralité du dialogisme<sup>12</sup> dans le discours forgé sur l'hétérogénéité au sein d'une même langue française. La narration est alors caractérisée par le bouleversement des perceptions sensibles du réel. Dans *LINI*, la fiction littéraire présente un univers fissuré où semble se glisser en permanence quelque chose d'impossible qui ne peut cependant pas être récusé. Ainsi, Marc, pourtant familier des forces obscures, s'exclame devant un coq noir qui lui barre la route en pleine rue à minuit :

« Marc étonné murmurait : étrange ! Vraiment étrange !... Un coq à pareille heure ? Quand les phares lui firent apercevoir un python qui ondulait dans l'avenue tandis que ses oreilles percevaient des bruits lointains », *LINI*, p. 211.

Mais l'étrange n'est pas simplement une réaction qui se contente d'orchestrer les surprises et d'attirer notre attention sur leur caractère insolite. Il sert à souligner de petits faits qui, en eux-mêmes, paraîtraient insignifiants si les personnages, eux-mêmes n'en percevaient pas le caractère inhabituel, avertis qu'ils sont de la réaction de frayeur qui en résulte. Le vocabulaire est souvent le refuge d'un malaise, voire d'un mal-être. L'expression de l'étrange passe ici par la modification des verbes « paraissait transfiguré » et « visiblement imprégné » :

---

<sup>11</sup> Dans l'interaction textuelle, le récepteur ne partage pas forcément la situation d'énonciation du locuteur. Tout texte littéraire a un public indéterminé mais en même temps toute littérature entre dans un genre et est spatio-temporellement caractérisée. Cet équilibre instable est le corrélat de l'ambiguïté dont a besoin l'œuvre littéraire pour perdurer dans le temps et dans l'espace, en somme pour révéler sa littéarité. Cette incertitude atteint son paroxysme dans l'écriture à travers une langue seconde.

<sup>12</sup> On n'est pas loin du dialogisme de Mikhaïl Bakhtine. En effet, Bakhtine considère que le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter diverses composantes linguistiques, stylistiques et culturelles. L'intertextuelle emprunte donc à Bakhtine l'idée suivant laquelle la littéarité naîtrait de la transformation de différents éléments culturels et linguistiques en un texte particulier, (Bakhtine Mikhaïl, 1978, 488 p.)

« Marcel paraissait transfiguré, [...] visiblement imprégné de douceur et de gratitude » LINI, p. 43.

L'écriture tente de nous rapporter une expérience « étrange », par le fait même que cette expérience est hors d'atteinte de toute raison discursive. Sous la plume de OLYMPE BHÊLY-QUENUM, cette présentation des personnages comme des êtres favorisés par leur relation à Dieu correspond à une référence chrétienne de la mystique<sup>13</sup>. Ces interactions textuelles et intertextuelles placent le discours dans l'implicite<sup>14</sup>. Le sens du dire pose problème car il n'est pas donné une fois pour toute et s'inscrit dans un éternel recommencement. Ce qui fait dire à Lise Gauvin (2004, p. 260) :

« Nous constatons ainsi que, dans l'espace littéraire francophone, le discours sur la langue s'éloigne assez rapidement d'une opposition centre-périphérie, ou d'une dialectique de l'écart par rapport à une norme centriste, pour proposer ses propres modèles théoriques (avec OLYMPE BHÊLY-QUENUM, c'est un monde tout autre qui surgit grâce à un autre usage des mots, ces mots permettent de mesurer à la fois son scepticisme et son adhésion) qui rejoignent une interrogation plus large sur la nature même du fait littéraire. »

En outre, il est des expressions privilégiées dont OLYMPE BHÊLY-QUENUM use fréquemment pour tenter de traduire cette réalité mystérieuse et qui méritent d'être soigneusement examinées : les *puissances obscures*, *l'Afrique des profondeurs*, *l'inexplicable*, etc. constituent un lexique animé d'une véritable énergie de conviction, une expression quasiment dogmatique<sup>15</sup>. A travers la caractérisation « obscur », les faits initiatiques sont présentés comme un lieu d'opacité qui questionne toute l'œuvre. En effet, les *forces obscures* fonctionnent comme la substitution de mots très marqués, à la place d'autres mots que le discours peine à trouver : « *Les forces obscures échappent à toute logique* », LINI, p. 64, fait dire l'auteur à Marc pour répondre à des Européens qui souhaitaient en être instruits. Tantôt l'expression apparaît avec des soupçons de magie ou d'occultisme : ce sont ses : « *Forces naturelles que vous les Blancs, vous appelez magie* », LINI, p. 175. C'est aussi cette : « *Puissance...presque occulte* » dont parle Corinne, LINI, p. 240.

La part obscure de cette force est bien plus secrétée par le dualisme qui l'empêche de se fixer, que par ce qui se ressent comme « encombrant ». Mais la narration ne tolère cependant aucune ambiguïté de sens avec : « *La superstition* » ou les « *forces magiques* », LINI, p. 182 ; barbarismes qui, selon Marc, « *n'existent pas dans notre vocabulaire de Nègre* » et auxquels il faut préférer entre autres « *les forces premières de l'homme (...), les forces parapsychologiques* » LINI, p. 279.

La narration en fait suffisamment osciller le sens pour qu'il nous parvienne avec cette résonance. A plusieurs reprises, le syntagme fait hésiter sur la position à adopter. C'est

<sup>13</sup> Annicette Q. (2008). Thèse de doctorat. « *Récit initiatique et expression mystique dans l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum : problématique et enjeux d'une combinatoire entre spiritualités chrétienne et négro-africaine* », Paris, Sorbonne.

<sup>14</sup> L'image de l'auteur est donc le produit d'une négociation entre l'intratextuel et l'extratextuel. Pour Booth dans *Rhetoric of Fiction* considère qu'un auteur projette toujours une image de lui-même dans son texte : Il ne crée pas simplement un idéal impersonnel d'homme en général, mais une version implicite de son moi qui diffère de tous les auteurs implicites présents dans les œuvres d'autres auteurs. (Booth Wayne C. : [1961]1983, p. 70-71)

<sup>15</sup> Le dogme est un point de doctrine donné comme certitude, mais non démontrable. (*Le Petit Nouveau Robert*, 2016)

le cas lorsque nous sommes invités à faire émerger un sens à partir des contextes les plus divers. Parlant des forces qui sont en lui, Marc évoque : « *Les puissances innommables* » LINI, p. 184.

Ainsi, la narration jette encore plus d'ombre sur ces forces en parlant non plus de « puissances », mais de « choses innommables » et « inconcevables ». D'autres occurrences du même contexte complètent cette sémantique :

« *Chaque candidat aux législatives voulait [...] conjurer les puissances infernales* », LINI, p. 203 ;  
« *Même les journaux européens, sans accorder le moindre crédit aux prétentions des forces obscures, ne passaient pas sous silence tel et tel candidats assaillis par un essaim d'abeilles en débandade, ou qui avaient failli être attaqués par un lion ou un boa, ou dont les voitures avaient pris feu alors qu'elles ne roulaient que depuis deux heures* » LINI, p. 204.

Il y a, dans ce dialogue, une réelle difficulté à faire converger les points de vue au sujet des « forces obscures ». Cette absence d'unité dans le sens rejoint les dissonances figurées dans le texte par les différents contextes d'insécurité, de sortilège, d'ensorcellement, en un mot de malaise (Annicette, Q. 2008). En somme, la littérature, à travers les œuvres d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM, n'est plus caractérisée seulement par une tension interlinguistique mais par une polysémie dans un unilinguisme pluriel (Semujanga, 2001, p. 148). Bien évidemment, dans les exemples proposés, il n'y a pas que des africanismes<sup>16</sup> mais du langage dans la langue qu'on est appelé à décoder à travers *l'écriture du divers* : la plier pour élargir ses horizons sans que cela puisse être attribué à une quelconque spécificité africaine. C'est ce que nous constatons chez OLYMPE BHÊLY-QUENUM. Ce faisant, il s'inscrit dans la stratégie d'écriture du dramaturge togolais Efoui Kossi (2001) :

« *Chaque écrivain construit l'obstacle qui lui permet d'inventer sa langue, de se déshabituer de la langue apprise. Les Antillais l'ont fait en créolisant le français. Amadou Kourouma l'a malinkisé. Ma frontière à moi est de prendre un mot tel qu'il est, et d'essayer de le plumer pour au bout du compte tricoter quelque chose qui m'appartient. Je suis à la limite du texte classique, tel qu'il est codifié dans le dictionnaire. Avec ma petite perceuse, je fais des trous dans la définition. J'africanise à ma manière, avec tout ce que j'ai en moi, autant les poèmes de Victor Hugo que les contes de ma grand-mère* ».

OLYMPE BHÊLY-QUENUM répondant à cette théorie de Kossi Efoui se sent, dans une globalité non uniforme et affiche pour ainsi dire une posture littéraire singulière, dans le champ littéraire à travers le non-dit qui prend écho dans sa langue maternelle (Meizoz Jérôme, 2007, p. 18). Il y a là ce qu'Authier-Revuz appelle un « *balisage interprétatif* » car l'écrivain prévoit l'incertitude, le malentendu, l'étranger, l'insolite, l'inattendu, le surprenant, le mystérieux, le surhumain à travers la lecture-interprétation de l'interlocuteur-lecteur. Ce balisage est adressé à un auditoire pluriel dans la littérature francophone, ce qui rend complexe la narration, allant jusqu'à la surcharge nécessaire. Cette stratégie est la marque, chez OLYMPE BHÊLY-QUENUM,

---

<sup>16</sup> Jusqu'à une date récente, les africanismes étaient considérés comme des écarts et traités comme des « bâtards linguistiques », dans le sens où la grammaire normative de tradition classique se posait alors comme un censeur, car elle « était toute préoccupée de construire et de transmettre un modèle homogène et fixe, posé comme le meilleur, par rapport auquel toute variation ne pourrait qu'être altération, à proscrire, à négliger ou à nier. Aujourd'hui, ce qui jadis était pris pour des particularités, des erreurs, sont rapidement valorisées et considérées comme telles. Leur constance et leur emploi fréquents par des locuteurs possédant une bonne maîtrise du français participe à l'émergence de ce que les linguistes ont appelé *les normes locales* que nous désignons, ici, par africanisme.

d'une écriture interculturelle (Clanet Claude, 1993, p. 23). Autrement dit, il est question en quelque sorte d'un dialogue des langues à travers un métalangage qui rétablit différents niveaux par le biais d'une problématique de l'oralité. Le discours cesse donc d'être une intériorité pour épouser un caractère stratégique, « *un réseau d'instructions permettant aux co-énonciateurs de construire le sens* » (Dominique Maingueneau, 1990, p. 18).

### **La non-coïncidence du dire dans l'écriture d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM**

La thèse selon laquelle tout discours est constitutivement traversé d'hétérogène<sup>17</sup> à l'œuvre dans la notion d'interdiscours (Michel Pêcheux, 1990) ou de dialogisme (Bakhtine Mikhaïl, 1997, p. 136) est développée, d'un point de vue énonciatif, par Jacqueline Authier-Revuz (1995), à travers la notion de non-coïncidence énonciative. En effet, Authier-Revuz rencontre ce qu'elle appelle les altérités représentées qui touchent le dire, les non-coïncidences du dire, à travers un processus de dédoublement méta-énonciatif<sup>18</sup> du locuteur. En étudiant les « boucles » méta-énonciatives par lesquelles les locuteurs redoublent leur dire d'un commentaire qui en suspend l'évidence, elle montre que cette non-coïncidence affecte non seulement le rapport au dialogisme interlocutif (non-coïncidence interlocutive<sup>19</sup>) et dialogisme interdiscursif (non-coïncidence interdiscursive<sup>20</sup>) mais également le rapport entre les mots et les choses ou le rapport de la langue à elle-même<sup>21</sup>. Ainsi, la représentation de

---

<sup>17</sup> Un texte littéraire est rarement uniforme au point de vue de la langue. Plus souvent qu'on ne le croirait, il est entrelardé d'éléments hétérogènes (...), (Grutman, 1997, p. 11).

<sup>18</sup> La méta-énonciation, c'est-à-dire l'ensemble des formes de retour sur le dire. Elles peuvent être très marquées, explicites ; ou moins marquées, comme des guillemets, des italiques, des intonations ; ou éventuellement non marquées, comme l'allusion, les jeux de mots sans guillemets. Donc, c'est le retour de l'énonciateur sur son dire, manifesté immédiatement dans la linéarité : un dire redoublé par un commentaire méta-énonciatif. Et parmi tous ces commentaires, il y a la production d'une nouvelle formulation, je dirais que c'est un type de commentaire. (Catherine Boré, Claire Doquet-Lacoste, 2004/1 « n° 144 » p. 9 à 17)

<sup>19</sup> Un énoncé, cependant, est relié non seulement aux maillons qui le précèdent mais aussi à ceux qui lui succèdent dans la chaîne de l'échange verbal. (...) L'énoncé, dès son tout début, s'élabore en fonction de la réaction-réponse éventuelle, en vue de laquelle il s'élabore. (...) Tout l'énoncé s'élabore comme pour aller au-devant de cette réponse. Tandis que j'élabore mon énoncé, je tends, d'une part, à déterminer cette réponse de façon active, d'autre part, je tends à la présumer et cette réponse présumée, à son tour, agit sur mon énoncé (je pare des objections que je prévois, je marque des restrictions, etc.). Tandis que je parle je prends toujours en compte le fond aperceptif sur lequel ma parole sera reçue par le destinataire : le degré d'information que celui-ci possède sur la situation, ses connaissances spécialisées dans le domaine de l'échange culturel donné, ses opinions et ses convictions, ses préjugés (de mon point de vue), ses sympathies et ses antipathies, etc. car c'est cela qui conditionnera sa compréhension responsive de mon énoncé. Ces facteurs détermineront le choix du genre de l'énoncé, le choix des procédés compositionnels et, enfin, le choix des moyens linguistiques, c'est-à-dire le style de mon énoncé (Bakhtine, 1952/1979/1984 : 303-304)

<sup>20</sup> Un énoncé est rempli des échos et des rappels d'autres énoncés, auxquels il est relié à l'intérieur d'une sphère commune de l'échange verbal. Un énoncé doit être considéré, avant tout, comme une réponse à des énoncés antérieurs à l'intérieur d'une sphère donnée (...) : il les réfute, les confirme, les complète, prend appui sur eux, les suppose connus et, d'une façon ou d'une autre, il compte avec eux. (...) Un énoncé est tourné non seulement vers son objet mais aussi vers le discours d'autrui portant sur cet objet. (...) L'énoncé est un maillon dans la chaîne de l'échange verbal et on ne peut le détacher des maillons antérieurs qui le déterminent, tant du dehors que du dedans, et qui suscitent en lui des réactions-réponses immédiates et une résonance dialogique (Bakhtine, 1952/1979/1984 : 302)

<sup>21</sup> Nous faisons allusions aux lapsus, aux jeux de mots par lesquels surgit l'équivoque de la langue.

l'énonciateur comme dédoublé de son dire peut être examiné à l'égal de la division du sujet :

« Les images de Non-un dans le dire, produites sur le plan méta-énonciatif, sont prises, quant à leur fonction dans l'énonciation, dans la relation complexe d'émergence et de débordement qu'elles maintiennent avec les hétérogénéités fonctionnelles constitutives de l'énonciation : l'éloignement entre les interlocuteurs, en soulignant l'impossible de la communication ; l'éloignement entre le mot et la chose, en soulignant l'impossible de la nomination complète du réel ; l'éloignement du discours de lui-même, en imposant le dire d'un autre lieu, de l'interdiscours ; l'éloignement des mots à eux-mêmes, en imposant au dire un autre sens » Fernando Hartmann, in la revue lacanienne, 2011/3 (n° 11), p. 181 à 186.

Dans cette perspective, dans l'expression de la non-coïncidence, le mot me *manque* (Authier-Revuz, 1995), on peut toujours soupçonner l'existence de ce mot dans une situation intralinguistique plus ou moins unifiée ; alors que dans toute situation hétérolinguistique, le mot n'existe pas car il ne correspond pas à la réalité, et il faut trouver des subterfuges pour rendre la communication maximale (Authier-Revuz, 1995). L'écriture devient alors une force libératrice pour parler, écrire avec la totalité de son répertoire. OLYMPE BHÊLY-QUENUM dira dans ce sens :

« Il m'arrive, par exemple, d'être bloqué quand j'écris. Je ne trouve plus les mots français que je voulais employer, et auxquels se substituent obstinément des mots et des pensées fon (dialecte parlé au sud du Bénin) ou yoruba (dialecte parlé à l'est du Bénin) là où certaines pensées ne veulent pas être traduites et véhiculées en langue française, ma langue de travail habituelle », Vignondé J.-N. et Magnier B., in *Notre Librairie*, n° 124, Octobre-Décembre 1995, p. 113.

Le concept de « non-coïncidence du dire » défini par Jacqueline Authier-Revuz (1995) peut donc s'appliquer aux textes d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM à partir de l'écriture unilingue d'un bilingue dans un contexte d'hétérolinguisme. Jacqueline Authier-Revuz distingue plusieurs non-coïncidences dans son analyse sur le discours méta-énonciatif et dégage des précisions de sens. Nous en rappellerons quelques-unes afin de voir en quoi elles sont nécessaires dans cette étude :

La non-coïncidence du mot par rapport à lui-même ; ce sont des faits de polysémie, exemple : « au sens propre ; pas au sens...mais... »,

Le point de non-coïncidence interlocutive entre énonciateur et destinataire, exemple : « si vous voulez ; comme vous dites ».

Dans le sillage de notre étude, nous proposons, à notre tour, en lien avec la précédente déclaration de OLYMPE BHÊLY-QUENUM :

La non-coïncidence du mot par rapport à la chose, exemple : « mieux vaut dire... je ne trouve pas de mot. »

« Le non-un d'un ordre de mots, fini, discret et d'une réalité ininventoriable et discontinue, inscrit, en toute nomination, la question de son adéquation, toujours à évaluer : c'est en tant que représentation de la réalité que le dire se trouve affecté de jeu, d'approximation » (Authier-Revuz, 1995, p. 529).

Sur la base de cette théorie de Authier-Revuz, nous proposons ces exemples :

« Cette grande corbeille que les Fon appellent *akɔkɔ* sert à transporter aux foires les cochons destinés à la vente », *Un piège sans fin* (UPSF), p. 277



« L'évocation d'*Atchê*, Le Maître des Initiés, donna comme un malaise à ses parents... », *LINI*, p. 135.

Dans ces phrases, OLYMPE BHÊLY-QUENUM revient sur ses dires dans l'énonciation. En effet, « cette grande corbeille » et « Le Maître des Initiés » forment un ensemble des retours sur le dire, manifestés immédiatement dans la linéarité pour créer du monolinéaire pluriel, une « ramification du dire » (Authier-Revuz, 2002, p. 3), la « greffe d'un dire en plus (Authier-Revuz, 2002, p. 333). » Il s'agit d'un dire redoublé par un commentaire méta-énonciatif des mots en gras : *akɔkɔ*, *Atchê*. OLYMPE BHÊLY-QUENUM trouve alors des détours pour rendre la communication optimale. L'écriture devient alors une force libératrice pour parler car elle autorise à aller jusqu'où l'on veut dans l'usage de la langue dans la mesure où la compréhension est assurée. La seule limite accordée à l'écrivain tient donc à la compréhension ; dans cette limite, il est libre de bousculer les codifications et de tordre la langue : « Ce n'est pas parce que tu as ce que tu appelles ton « *cèfitica*<sup>22</sup> » que tu dois nous en imposer », *UPSF*, p. 244.

C'est d'ailleurs cette liberté qui permet à OLYMPE BHÊLY-QUENUM d'avoir recours aux mêmes formes que le français standard. Il essaie de charger les mots ou les expressions à son tour en fonction de son besoin langagier, parce que les connotations changent d'un milieu à l'autre et sont redoublées de sens : « Le soleil tape sur leur *crâne* », *LINI*, p. 183. Selon *Le Robert* (2016), un « crâne » est une boîte osseuse renfermant le cerveau. Dans le roman d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM, le mot sort de ce sens et devient : « à chaque chose sa place et son usage », *LINI*, p. 183.

Dans ce contexte de bilinguisme, on l'imagine, l'univers imaginaire représenté est différent de celui qui a vu naître la langue d'écriture. Il se pose alors un problème de « non-coïncidence du dire » par le biais de coïncidence sémantique, de manière de parler propre à une localité : « Que voulez-vous que je fasse d'un *incirconcis*<sup>23</sup> ! », *UPSF*, p. 184.

Il se pose, également, un système de signes naturalisés entre cet univers imaginaire représenté et les langues ne décrivant pas la réalité d'une même façon. La façon dont OLYMPE BHÊLY-QUENUM les introduit dans l'énonciation correspond au rythme de la phrase fɔn, à l'oralité. La succession des mots français, leurs connotations en donnent une fade traduction. De là naît une interrogation : comment OLYMPE BHÊLY-QUENUM rend-il la réalité, même imaginaire, avec des systèmes de langues et donc de pensées ? Nous trouvons cette préoccupation dans les analyses de Ahmadou Kourouma qui abondent dans le même sens, au cours de l'un de ses entretiens accordés à Lise Gauvin :

---

<sup>22</sup> Une note en bas de page dans le roman précise : Certificat d'Etudes primaires élémentaires. « Cèfitica » : prononciation de la plupart des illettrés dahoméens. Le mot tel qu'il est écrit se trouve entre guillemets dans le roman, c'est nous qui le mentionnons.

<sup>23</sup> Le mot, dans *UPSF* renvoie à une grosse injure, *UPSF*, p. 184.

« Il y a un renversement qu'il fallait faire sentir dans l'expression. Et surtout le problème c'est que je ne trouvais jamais le mot exact qui correspondait à ce que je voulais dire. Parce que même si le mot est exact, il est chargé de tellement de connotation en français qu'on ne peut plus l'utiliser parce que les gens ne verraient que les connotations. Il faut donc que les mots arrivent avec leur pureté, leur archaïsme, leur originalité » (Ahmadou Kourouma, In Gauvin, 1997, p. 156).

OLYMPE BHÊLY-QUENUM, tout comme Ahmadou Kourouma, doit opérer un renversement qui se sent dans l'expression parce qu'il ne trouve plus le mot exact qui correspondait à ce qu'il voulait dire en français normé. La seule solution envisageable pour lui à travers les phrases témoins, c'est que les mots arrivent avec leur pureté, leur archaïsme, leur originalité. De toute évidence, il apparaît dans son écriture une méta-énonciation qui jette un pont entre sa langue natale et la langue d'écriture entraînant une tropicalisation dans l'énonciation langagière pour conduire à un message nécessaire. Cette énonciation langagière chez OLYMPE BHÊLY-QUENUM regroupe plusieurs langages à la fois et crée de multiples effets que Bakhtine soulignait déjà :

« Le contexte qui englobe la parole d'autrui crée un fond dialogique dont l'influence peut être importante. En recourant à des procédés d'enchâssement appropriés, on peut parvenir à des transformations notables d'un énoncé étranger, pourtant rendu de façon exacte (...). La parole d'autrui, introduite dans le contexte d'un discours, établit avec le contexte qui l'enchâsse non pas un contact mécanique, mais un amalgame chimique (au plan du sens et de l'expression) » (Bakhtine, 1934/1978, 159).

On le voit, l'énoncé mobilise des sources qui sont au-delà de l'individu, il est caractérisé par un dialogisme, c'est-à-dire qu'il y a une intertextualité du dire par rapport à l'histoire, à la culture, à l'environnement de l'individu. Ce principe d'hétérogénéité langagière appropriée des discours sociaux pour véhiculer son mode et son monde de structuration du sens dans l'énonciation : il s'agit là d'une stratégie de construction et de déconstruction de la langue qui peut prendre des formes variées.

### **L'interprétation polyphonique**

Les romans d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM, dans leur construction, mettent particulièrement en œuvre les procédés de la polyphonie. C'est ce qui, en filigrane, ressort de la stratégie du dire. Avant tout, il nous revient ici de rappeler l'orientation que prendra notre analyse. C'est pourquoi, nous précisons les terminologies des termes : *polyphonie* et *dialogisme*.

Nous retiendrons la conception de Ducrot comme base de notre réflexion, mais nous l'étendrons aussi à la conception de Maingueneau<sup>24</sup> qui articule polyphonie bakhtinienne et ducrotienne.

Mikhaïl Bakhtine, à travers ses nombreuses recherches sur la *poétique de T. Dostoïevski*<sup>25</sup>, est le premier à avoir employé le mot polyphonie dans un cadre littéraire, pour avoir

---

<sup>24</sup> Toutefois, Maingueneau s'inspirant de l'idée de la référence commune des deux auteurs au dialogue, et de leurs divergences qui ne relèvent que de leurs corpus, dans son ouvrage, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, tente de réconcilier leurs deux approches en montrant leurs différences ainsi que leur complémentarité. (Maingueneau D., 1986)

<sup>25</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, c'est un ouvrage critique sur l'œuvre romanesque de T. Dostoïevski.

évoqué le roman polyphonique chez l'écrivain russe. Dans la conception de Bakhtine, la terminologie de polyphonie est qualifiée, au sein du discours du personnage du roman, de pluralité de voix, d'une pluralité de styles et de tons mais aussi d'une pluralité d'univers idéologiques. Selon Bakhtine (1993), la polyphonie désigne un discours où se rencontrent plusieurs voix, la pluralité des consciences [...] qui se combinent :

*« Ce qui apparaît dans ses œuvres ce n'est pas la multiplicité de caractères et de destins, à l'intérieur d'un monde unique et objectif, éclairé par la seule conscience de l'auteur, mais la pluralité des consciences « équipollentes » et de leur univers qui, sans fusionner, se combinent dans l'unité d'un événement donné. Les héros principaux de Dostoïevski sont, en effet, dans la conception même de l'artiste, non seulement objets de discours de l'auteur, mais sujets de leur propre discours immédiatement signifiant » (Bakhtine, Mikhaïl, 1970, p. 35).*

Autrement dit, Bakhtine va chercher les traces de la voix autre dans le discours du sujet-parlant, le personnage du roman. Tout mot émane toujours d'autrui<sup>26</sup> revêtu d'un nouveau style. C'est dire donc que les mots de la langue ne sont pas neutres, mais chargés, saturés et pénétrés de discours d'autrui (Bakhtine, 1993). Tacitement, cela revient à dire, en accord avec Bakhtine, que toute énonciation<sup>27</sup>, chaque tour de parole, et mieux encore, tout texte est une réponse à des textes qui l'ont précédé et suscité et anticipe sur des textes ultérieurs qu'il suscite (Bakhtine, 1993). Dans cette perspective, la parole polyphonique est une composition des mots et le reflet du dit de l'autre, « *un maillon de la chaîne fort complexe d'autres énoncés* » (Bakhtine, 1984, p. 275). Ça « parle déjà ailleurs », dit Authier-Revuz. Aux yeux de Bakhtine, « (je) sujet-parlant » est toujours penché et orienté vers cet autre du discours qui contribue à la constitution de son moi dans une interaction verbale. Le mot d'autrui, dès qu'il s'introduit dans un échange verbal, dans le discours du locuteur/sujet-parlant, est stylisé linguistiquement de sorte qu'on y voit deux consciences linguistiques individualisées (Bakhtine, 1993). La polyphonie constitue donc la présence simultanée de deux ou plusieurs voix à travers une même énonciation. D'après Bakhtine, la moitié de nos paroles quotidiennes viennent d'autrui. C'est la base théorique à partir de laquelle Bakhtine a fondé ses conceptions du langage à travers une problématique du dialogisme. C'est le cas, par exemple, lorsque le texte fait penser à d'autres textes, selon divers procédés que Genette (1982) a élaborés en diverses catégories :

<sup>26</sup> T. Todorov qualifiant le dialogisme discursif de Bakhtine d'altérité discursive cite ce dernier : « Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres, exempts des aspirations et des évaluations d'autrui, inhabités par la voix d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. », in : T. Todorov, Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, p. 77. Donc toute chaîne parlée est hétérogène. J. Authier-Revuz aborde la polyphonie linguistique dans ces termes : « sous les mots [de la langue] d'autres mots se disent » (« Hétérogénéité(s) énonciative(s) », Langages n° 73/1984, p. 101). Les propos d'Authier-Revuz laissent penser à la structure matérielle de la langue qui permet que dans la linéarité d'une chaîne parlée se fasse entendre la polyphonie non intentionnelle de tout discours.

<sup>27</sup> L'énonciation est, pour Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980), cette tentative de repérage et d'analyse dans le discours des unités telles que déictiques, modalisateurs, termes évaluatifs, etc. qui trahissent les traces du sujet d'énoncé dans la parole. D'où, l'important statut de l'allocutaire qui peut bien évidemment déterminer l'attitude du locuteur. Or, il s'agit d'étudier le fonctionnement de la langue dans la pragmatique du langage, une visée pragmatique, relevant de la force illocutoire de l'énoncé du locuteur » (1980 : 185).

L'architextualité : un texte renvoie à un autre texte par son appartenance au même genre (on classe comme roman, théâtre, conte etc.),

La paratextualité : un texte est illustré, accompagné, présenté par un autre (titre, épigraphe, préface, note de l'éditeur, etc.),

L'intertextualité : un texte d'un énonciateur donné est présent dans un autre texte (citation, allusion, plagiat etc.),

La métatextualité : un texte est glosé, commenté par un autre (commentaire, critique, explication etc.),

L'hypertextualité : un texte a une relation avec un autre par dérivation (traduction, pastiche, parodie etc.)

Oswald Ducrot<sup>28</sup> se base sur Bakhtine pour l'élaboration de sa théorie polyphonique, une théorie originale de la polyphonie proprement linguistique. Pour lui, en effet, « *la notion de polyphonie a été utilisée par Bakhtine pour qualifier une catégorie de romans, ceux de Dostoïevski par exemple, où coexistent une pluralité de modes narratifs différents, et qui donnent au lecteur l'impression que plusieurs narrateurs s'adressent à la fois à lui* » (Ducrot O. (1984b : 3), n° 4/1984, p. 3-30, cité in : Patrick Dendale, 2006, p. 274). Oswald Ducrot dans *Le dire et le dit* distingue des séquences énonciatives en fonction des notions de « sujet parlant », « locuteur(s) », « énonciateur(s) », trois notions (1984, p. 183) cruciales : polyphonie et énonciation, et cela pour étudier le phénomène de l'énoncé dans l'acte d'énonciation<sup>29</sup>. Selon lui, dans un même discours énonciatif, ces éléments sont différents. Dans ce sens, il considère que le premier terme est le producteur du message qui correspond à l'auteur, le second, celui du narrateur principal et le troisième celui du ou des narrateurs personnages. Par rapport aux narrateurs personnages, il précise que :

« *J'appelle énonciateurs ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils parlent, c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles [...]. Je dirai que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur [...]. D'une manière analogue, le locuteur, responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, à des énonciateurs dont il organise les points de vue et les attitudes* » (Oswald Ducrot, 1984, p. 205).

L'originalité de Ducrot se trouve dans la scission du « sujet parlant » au niveau de l'énoncé-même. Ainsi, pour Ducrot, de toutes ces voix présentes dans l'énoncé, celle du locuteur qui assume toute la responsabilité de l'énonciation occupe la place hiérarchique la plus importante. Ducrot pense donc, à la suite de John L. Austin (1970, p. 129) que tout énoncé est illocutoirement marqué et qu'il a une valeur pragmatique,

---

<sup>28</sup> Oswald Ducrot a procédé à une extension très libre à la linguistique des recherches de Bakhtine sur la littérature. (Ducrot O., *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984)

<sup>29</sup> L'énonciation est, pour Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980), cette tentative de repérage et d'analyse dans le discours des unités telles déictiques, modalisateurs, termes évaluatifs, etc. qui trahissent les traces du sujet d'énoncé dans la parole. D'où, l'important statut de l'allocutaire qui peut bien évidemment déterminer l'attitude du locuteur. Or, il s'agit d'étudier le fonctionnement de la langue dans la pragmatique du langage, une visée pragmatique, relevant de la force illocutoire de l'énoncé du locuteur » (1980 : 185)

relevant de la part du locuteur et de l'allocutaire de l'énoncé<sup>30</sup>. L'idée majeure de la thèse de la polyphonie, dans la logique de Ducrot, part du principe que les énoncés constituent des jonctions entre des points de vue effectués au moment de l'énonciation et des points de vue élaborés. Ducrot appelle « polyphonie » ce qu'envisageait Bakhtine sous le terme de « dialogisme. La théorie de la polyphonie est étroitement liée à la théorie bakhtinienne du dialogisme<sup>31</sup>. Elle correspond à un phénomène linguistique qui part de l'idée selon laquelle tout énoncé est dialogue, dialogue avec soi-même ou interaction avec les autres :

« Les énoncés que nous produisons, dans un échange verbal, sont influencés par d'autres énoncés, produits par d'autres consciences et que tout énoncé est dirigé vers l'autre » (Michaël Bakhtine, 1993).

Le dialogisme bakhtinien « voit dans tout mot un mot sur le mot », précise Julia Kristeva dans la préface de *La poétique de Dostoïevski*<sup>32</sup>. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-entendue. Ainsi, tous les mots sont peuplés d'intentions (Bakhtine, 1975, p. 114). En effet, dans un énoncé dialogique il y a au moins deux voix qui s'affrontent et se disputent dialogiquement :

« Le mot [dialogique] a une double orientation. [...] Le dit et la réplique sont orientés vers le discours d'autrui ; le dit en le stylisant, la réplique en comptant avec lui, en lui répondant, en anticipant sur lui » (Bakhtine, 1970, p. 257).

On le voit, à travers les rôles que Bakhtine donne aux personnages qui sont des êtres réels de secondes voix dans le discours, il existe d'autres éléments dans le discours qu'on peut qualifier de personnages « sans voix », mais qui participent tout autant à la construction du récit diégétique et accentuent l'impression d'une narration éclatée. Dans ce cas, Bakhtine parle de « polylinguisme » pour mentionner la pluralité des langages sociaux enregistrés à l'intérieur du langage national : dialectes régionaux, langage des différentes classes d'âge, jargons professionnels des écoles (...) Le roman intègre tous ces langages à la fois en un langage unique. Il exploite, pour ce faire, plusieurs dimensions du discours à en croire Nathalie Piégay-Gros :

---

<sup>30</sup> Nous rappellerons que, selon Austin, les trois caractéristiques propres à la parole sont les forces locutoire, illocutoire et perlocutoire. Le philosophe d'Oxford distingue, respectivement, une signification, une valeur ou une force et des effets dans un acte de parole (1970, p. 129)

<sup>31</sup> La notion de dialogisme, emprunté par les analystes de discours (J. Authier-Revuz, 1982, 1984a et 1995a ; J. Bres, 1998, 1999 et 2005 ; J. Bres et B. Verine, 2002 ; J. Bres et A. Nowakowska, 2004, 2005 et 2006 ; D. Maingueneau, 1991, 1994 et 1998 ; P. Charaudeau et D. Maingueneau, 2002) à Bakhtine, « réfère aux relations que tout énoncé entretient avec les énoncés produits antérieurement ainsi qu'avec les énoncés à venir que pourraient produire ses destinataires », d'après Charaudeau et Maingueneau (2002, p. 175). Par contre, chez D. Maingueneau, cette notion renvoie au fait que toute énonciation est prise dans « une interactivité constitutive [...] elle est un échange explicite ou implicite, avec d'autres énonciateurs, virtuels ou réels, elle suppose toujours la présence d'une autre instance d'énonciation à laquelle s'adresse l'énonciateur et par rapport à laquelle il construit son discours » (1998, p. 40). Dans cette perspective, plus récemment J. Bres (2001 : 84), basé sur la pensée bakhtinienne, précise la définition du dialogisme ainsi : « le dialogisme est cette dimension constitutive qui tient à ce que le discours, dans sa production, rencontre (presque obligatoirement) d'autres discours ». Cité dans P. Dendale et D. Coltier : « Éléments de comparaison de trois théories linguistiques de la polyphonie et du dialogisme », 2006 : 285, L. Perrin édts.

<sup>32</sup> ...d'une part, tout texte fait écho à un autre texte, et de l'autre, dans tout texte sont inscrites la voix et la parole autrui... (Bakhtine, 1970, p. 14).

« Le roman a la singularité de faire éclater le discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas "en son nom propre", mais il fait jouer entre eux les différents discours (...) et l'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle » (1996, p. 26).

Il s'agit dans notre corpus des chansons, des récits dialogiques, autant d'énonciations secondaires, donc de voix qui s'insèrent dans le discours original pour apporter des informations annexes sans pour autant changer le récit lui-même.

Ces termes de « dialogisme » au sens de Bakhtine et de « polyphonie » qui est le sens de Ducrot reposent sur l'idée d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, énoncés ou voix ; mais chez Bakhtine le dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine, alors que la polyphonie consiste en l'utilisation littéraire artistique du dialogisme de l'énoncé de tous les jours. Pour nous, leurs différences résistent plus sur les méthodes et les corpus que sur les phénomènes linguistiques en cause.

Notre analyse se fondera donc sur la polyphonie, en relation avec le dialogisme, en tant que stratégie adoptée par OLYMPE BHÊLY-QUENUM dans les exemples ci-dessous. Bien évidemment, cela conduira à montrer comment celle-ci est à la fois représentative d'une esthétique et d'une polyphonie.

### L'hybridation de la narration polyphonique

L'hybridation des formes énonciatives dénote de l'inventivité de la part des romanciers, et affiche dans le même temps leur volonté de tisser des œuvres dans lesquelles diverses pratiques textuelles se côtoient et se complètent. Dans les œuvres, l'existence des chansons (le monde musical) a une incidence remarquable sur le récit, car elles modifient considérablement le discours du narrateur en devenant un concert de voix en dialogue. Elles se complètent et se succèdent dans le récit. Mais le narrateur muet reste l'auteur, donc le maître par excellence, puisqu'il oriente et ramène souvent à l'ordre. Nous citons quelques extraits :

Chanson en fɔn	Traduction en français
« Yé do tomêbo do hâbâ mi wê, Yôkpôlê do tomêbo do hâmbâ mi wê. A do gbé mi on, âhho(...) », UPSE, p. 21, 129, 158.	Ils sont dans la ville et me cherchent noise, Ces gamins sont dans la ville et me cherchent noise. Il m'est indifférent qu'on me salue ou qu'on ne me salue pas ; <b>NB</b> : Une note en bas de page précisée par OLYMPE BHÊLY-QUENUM (l'auteur) dans le roman mentionne ceci : Les chansons dont il s'agit ici perdent beaucoup de leur poésie à être traduites p. 21.

Tableau N°1 : Récit et genre intercalaire-Exemple N°a

Toujours dans ce roman, nous relevons d’autres chansons qui n’ont pas été traduites<sup>33</sup>. La particularité de ces dernières, l’auteur ne les a pas expliquées, même pas en notes de bas de page. Elles sont pourtant enchâssées dans le récit principal. Elles proviennent des diverses langues nationales du Bénin :

Chanson en <b>dendi</b>	Traduction en français
« <i>Kai ! Kai ! batâ na n'dé ! Ka nabé, touâ, magan nan ! (...)</i> », UPSF, p. 20.	Intraduisible, pas de notes en bas de page.

**Tableau N°2 : Récit et genre intercalaire-Exemple N°b**

Chanson en <b>gɛn</b>	Traduction en français
« <i>Amêdjovigné m'gnié... Ma non miangbô (...)</i> », UPSF, p. 169.	Intraduisible, pas de notes en bas de page.

**Tableau N° 3 : Récit et genre intercalaire-Exemple N°c**

Chanson en <b>fɔn</b>	Traduction en français
« <i>Tôgbé o bé silépé, Maman o bé silépé (...)</i> », LCDL, p. 34. « <i>O lomina O lodohoundé !(...)</i> », LCDL, p. 49.	Intraduisible, pas de notes en bas de page.

**Tableau N°4 : Récit et genre intercalaire-Exemple N°d**

On peut donc conclure que le contexte d’interculturalité<sup>34</sup> et d’hétérolinguisme auquel OLYMPE BHÊLY-QUENUM est confronté, le conduit à produire ou à insérer des énoncées multilingues qu’il traduit et explique ou non, afin de signifier aux lecteurs que les mots étrangers font partie de la langue française, qu’ils sont naturalisés et que le lecteur est supposé les connaître même s’ils sont propres aux sociolectes et à l’espace sociolinguistique de l’auteur. Le récit est donc parsemé de genres intercalaires

<sup>33</sup> La traduction rend possible le dialogue avec des sociétés parlant d’autres langues. Le manque de traduction ou d’explication des termes, des chansons, des phrases en langues béninoises constitue un motif de dépaysement et peut-être un encouragement au repli pour les lecteurs qui proviennent d’autres zones linguistiques que OLYMPE BHÊLY-QUENUM. De ce fait, au lieu de jeter des ponts vers d’autres sphères culturelles et d’engager ainsi le processus de l’interculturalité, l’absence de traduction ou d’explication cloisonne les partenaires de la communication littéraire, auteurs et lecteurs, dans leur monde culturel et les empêche de s’ouvrir vers l’extérieur.

<sup>34</sup> L’interculturalité vise le droit à la différence et permet les échanges culturels, linguistiques et autres entre personnes d’origines distinctes, c’est nous qui le mentionnons.

Elle recouvre en fait les modalités et les effets concrets des rencontres interindividuelles [...], altérité irréductible dans la totalité à cause de la pluralité infinie des phénomènes humains et sociaux. (Blanchet P. & Coste D., « Sur quelques parcours de la notion d’interculturalité”. Analyses et propositions dans le cadre d’une didactique de la pluralité linguistique et culturelle », in : *Regards critiques sur la notion de l’interculturalité : pour une didactique de la pluralité linguistique et culturelle*, Paris, L’Harmattan, 2010, p. 11)

(chansons, genre oral), d'ajouts et montre une stratégie bien connue dans les récits africains traditionnels chantés dans le sens où la présence d'une seconde voix, voulue ou spontanée, exprime la représentation d'une voix collective qui donne au récit principal un dynamisme et une vitalité certaine. De ce fait, les points de vue se multiplient dans le récit, se démultiplient par le biais d'une structure polyphonique visible. C'est dans cette atmosphère de « cacophonie » du récit que se trouve tout le génie romanesque d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM qui ne se limite pas à un seul avis mais préfère une pluralité de genres oraux, attribuant ainsi au récit un gage d'objectivité à construire. On le voit, le squelette narratif est rompu de telle manière que plusieurs histoires se croisent et se juxtaposent dans un même espace textuel.

Par ailleurs, le dialogue est aussi une pratique de la polyphonie. Par la stratégie d'interposition, la parole est directement attribuée aux personnages, et est introduite dans le texte par des incisives du dialogue dans le discours : verbes introducteurs, insertion des tirets... accompagnant le discours direct des personnages. Les exemples dans les œuvres étudiées sont riches d'illustrations. Ainsi, ce dialogue entre Européen et Africain :

*« Veuillez dire à M. Djékou que nous acceptons la volonté des dieux, que, catholique mais avant tout humain et compréhensif, je tiens à respecter les coutumes des aborigènes de la terre (...) Toupilly sourit ; Dégonnon traduit ; (...) qu'elles renfermaient. » UPSF, p. 211-212*

Dans ce dialogue, on voit le narrateur s'interposer entre les personnages et le lecteur pour traduire comme le fait Norbert Dégonnon qui interprète pour Toupilly (Français) le récit d'Ahouna et Djékou (illettré africain), tous d'eux ne parlant pas la même langue.

De plus, il en est de même de *Un enfant d'Afrique (UEDA)* où Bouraïma et Yessoufou servent d'interprètes pour Kilanko et Noiret. Lorsque Kilanko dit :

*« Vous êtes en train d'abuser de moi après vos histoires de virus et de contagion. (Propos de Kilanko<sup>35</sup>, ne comprenant pas français, dans l'énonciation. Propos relayé en langue française par les narrateurs personnages, interprètes : Bouraïma et Yessoufou.) - Dites au Blanc que je ne discute plus et que Dieu le protège, lui et ses marchandises. », UEDA, p.74-80 (Propos de Kilanko au Blanc, Noriet que justifie l'expression « dites au Blanc... ». Cette injonction en langue nationale n'est que la reprise de ses propos en langue française par les interprètes.)*

Sur la base de la théorie de l'énonciation de O. Ducrot (1984, p. 205) à travers cet extrait, nous dirons que l'énonciateur est au locuteur ce que le personnage est à l'auteur [...]. D'une manière analogue, ici, l'énonciateur (Kilanko), responsable de l'énoncé, donne existence, au moyen de celui-ci, au locuteur (Bouraïma, interprète de Kilanko) dont il organise les points de vue et les attitudes par le biais de sujet parlant (auteur), responsable de l'œuvre. On constate à travers cet extrait, que Kilanko ne s'exprime pas en français. Le narrateur personnage intervient pour nous expliquer en français ce qu'il demande à ses enfants interprètes de traduire.

---

<sup>35</sup> C'est ce qui ressort de la lecture du roman.



Ou, cet autre dialogue entre les dieux :

« Oh, cesse de me torturer, tu ne partiras pas. Reste (...).

Laisse-moi...

Tu ne vois pas qu'ils redoutent déjà le brouillard ? (...)

Laisse-moi, va-t'en.

Combien de temps durera cette vengeance lâche ? (...)

On accorde foi à tout ce qui est divin », *Le chant du lac (LCDL)*, p. 100.

Ici le français que parlent les habitants de Wêsê et les dieux dans *LCDL* est différent<sup>36</sup> de celui que parle l'auteur, le narrateur, puisque le texte ne dit pas qu'ils ne parlent pas cette langue. Ici, le narrateur personnage (l'auteur) organise le point de vue des énonciateurs (habitants de Wêsê et les dieux) à travers un français standard (normé) que ne sauraient parler les habitants de Wêsê. Il s'agit de l'auteur qui parle au nom des habitants de Wêsê et les dieux dans la conversation.

Ou, cet autre encore entre les électeurs analphabètes et les gens instruits, candidats aux élections législatives :

«- Ah bon ! C'est que toi aussi, *ti* veux être *no't diputou* ? (...)

-(...) ils disent tous qu'*i* veut être nos *diputains*(...)

-comme *ti* causes bion, on *voterons pou* toi, mon *gland* », *L'Initié (LINI)*, p. 202.

Les paysans dans *LINI* parlent un français, on le voit, loin du discours classique. Ils mélangent le discours écrit, normé, avec celui oral, dépourvu de syntaxe et donc enclin à l'oralité.

Dans l'un ou l'autre des exemples, la stratégie du dialogue confère à l'énonciation une valeur d'oralité et donne un caractère subjectif au discours des protagonistes. Mais, il se dégage de cette subjectivité une polyphonie littéraire qui ne désigne pas seulement une pluralité de voix mais aussi une « pluralité de consciences et d'univers idéologiques », (Jenny Laurent « Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie », 2003). Le statut du narrateur, la distribution de la parole, tous ces éléments inscrivent les œuvres, objets d'études, dans un référent culturel connu, celui de l'Afrique, du Bénin en particulier. Dès lors, l'analyse de Dabla Séwanou au sujet du roman africain paraît pertinente : « On y retrouve des constances et des échos qui inscrivent leur nouveauté dans une parenté ancienne » (1986, p. 209). Par ces fréquents constances et échos, l'espace romanesque devient alors un forum où chacun vient dire sa vérité, pour bâtir la vérité générale du texte. Par ailleurs, le lecteur entre en dialogue dans le texte. Il est selon Rabatel Alain (2009, p. 363) « ce troisième qui apparaît comme la manifestation superlativo du dialogisme et de la polyphonie ». Il perçoit les instances du texte et peut y donner ses

<sup>36</sup> Une lecture sérieuse et attentive aide à parvenir à cette conclusion. C'est nous qui nous le mentionnons.

Pour s'en convaincre, par exemple, que le français est différent, nous proposons de se référer à un autre dialogue dans le roman, dialogue qui avait eu lieu entre les bourgeois (habitants) de Wêsê et un homme qui avait bu du *sodabi* (boisson dahoméenne très alcoolisée). Le français, ici, n'est pas normé. Il n'est rien d'autre que les vrais propos des habitants de Wêsê :

Putain ! fils de garce ! fils de gâââââârce ! hurlait-t-il en vomissant. (...)

-Alors p'tit père, ça rend ivre, ce temps-là ? (...)

-Pauv' type ! va t'pend' si t'as rien de mieux à faire, grogna-t-il en desserrant les poings. (...)

-Mais qu'est-ce que t'as ?, *LCDL*, p. 90

points de vue ou non. Sa position, en tant que « troisième dans le dialogue » (Bakhtine, 2004) lui permet d'avoir une opinion sur tout le récit et participe au processus interprétatif du récit. Ainsi, la coprésence de plusieurs voix discordantes ou additionnelles influence la réception même du récit. L'homogénéité du texte est constamment perturbée, car plusieurs voix sont convoquées. Cette multiplicité de voix en dialogue contraint le lecteur à participer de façon active à l'élaboration du sens car il lui revient de dénouer le fil pour parvenir aux effets de sens.

### Conclusion

En somme, la présence des voix secondaires, des genres intercalaires, crée une polyphonie et participe à la démultiplication de la voix narrative qui se construit entre plusieurs instances et prend sens dans un espace dialogique. Ainsi, l'hybridation des formes énonciatives dans le discours atteste de l'inventivité d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM et montre au même moment son désir de créer des œuvres dans lesquelles diverses pratiques textuelles se côtoient et se complètent pour contribuer à l'africanisation à divers niveaux pour donner un rythme et un son polyphonique induisant l'écriture d'OLYMPE BHÊLY-QUENUM vers une double interprétation selon l'esthétique de l'effet et de la réception des œuvres par le public lecteur.

### Références bibliographiques

#### Livres

- Authier-Revuz, J. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi : boucles réflexives et non-coïncidence du dire*. 2Vol. Paris, Larousse.
- Authier-Revuz, J. et Lala, M.-C. (2002). *Figures d'ajout. Phrase, texte, écriture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Bhêly-Quenum, O. (1960). *Un piège sans fin (UPSF)*, Paris, Présence africaine.
- Bhêly-Quenum, O. (1965). *Le Chant du lac(LCDL)*, Paris, Présence Africaine.
- Bhêly-Quenum, O. (1970). *Un enfant d'Afrique UEDA*, Paris, Présence Africaine.
- Bhêly-Quenum, O. (1979). *L'Initié (LINI)*, Paris, Présence africaine.
- Bakhtine, M. (1970 [1929]). *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil.
- Bakhtine, M. (1975). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bakhtine, M. Trad.fr. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard.
- Bakhtine, M. (1984). *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.

- Bakhtine, M. [1993] (1<sup>ère</sup> édition 1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Bakhtine, M. (1997). *Le marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*. Paris, Seghers.
- Booth Wayne, C. ([1961]1983), *Rhetoric of Fiction*. Chicago / New York, University of Chicago Press.
- Dabla, S. (1986). *Nouvelles écriture africaines : romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- Dominique, M. (1986). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- Ducrot, O. (1984). *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit.
- Ducrot, O. (1984b : 3), in « La polyphonie », *Lalies*, n° 4/1984, p. 3-30. Cité in : Patrick Dendale et Danielle, C. (2006). « Éléments de comparaison de trois théories linguistiques de la polyphonie et du dialogisme », Metz, Laurent Perrin éd.
- Efoui, K. (2001). Salon des littératures francophones de Balma : Afrique/Europe.
- Gauvin, L. (2004), *La fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjan Ducharme*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpseste*, Paris, Seuil.
- Houdebine, A.M. (2002). *L'Imaginaire linguistique*. Paris, L'Harmattan.
- John Langshaw, A. (1962). *Quand dire c'est faire*, Oxford. Paris, Seuil.
- Maingueneau, D. (1986). *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas.
- Maingueneau D. (1990). *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas.
- Marcel, J. (1925). « Etudes de psychologie linguistique. Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbomoteurs » in *Archives de philosophie*, Volume II, Cahier IV, Paris, Gabriel Beauchesne, Editeur.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Edition Slatkine.
- Michel, P. (1990). *L'inquiétude du discours*, textes choisis et présentés par Denise Maldidier, Paris, Editions des Cendres.
- Nathalie, P.-G. (1996). *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.
- Quenum, A. (2008). Thèse de doctorat. « *Récit initiatique et expression mystique dans l'œuvre d'Olympe Bhêly-Quenum : problématique et enjeux d'une combinatoire entre spiritualités chrétienne et négro-africaine* », Paris. Sorbonne.
- Rabatel, A. (2009). *Homo Narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, Limoges, éd. Lambert-Lucas, 2. Vol.
- Semujanga, J. (2001) « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman », in *Étude françaises*, Vol. 37, n°2, Presses de l'Université de Montréal.
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil, Québec, Le Préambule.

### Articles

- Catherine Boré, Claire Doquet-Lacoste. (2004/1) « La réécriture questions théoriques », dans *Le français aujourd'hui*. N° 144.

- Fernando Hartmann. (2011/3). « L'imaginaire, c'est le sens Quelques remarques sur la théorie de Jacqueline Authier-Revuz », dans la revue lacanienne. N° 11.
- Jenny Laurent. (2003). « Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie ». Consulté en ligne le 11 Janvier 2021, <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme> 10000. [www.obhelyquenum.com](http://www.obhelyquenum.com). (Sans date). « Questionnaire à Olympe Bhêly-Quénum » par Guillaume Lozès,
- Vignondé J.-N. et Magnier B. (1995). « D'Un piège sans fin à L'Initié : Entretien avec OLYMPE BHÊLY-QUENUM », in *Notre Librairie*. N° 124.
- Victor Segalen (1986). Cité dans Barnabé et al. : *Eloge de la créolité*. Note 42.