



RESEARCH

Regard stylistique et comparatif des pratiques diglossiques dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté : deux romans d'expression française

Daouda Coulibaly

Université Peleforo Gon Coulibaly, UFR : des Lettres et des Arts, Département de Lettres Modernes, Korhogo, CI
d.coulibaly09@yahoo.com

La langue est le matériau de base de la composition d'une œuvre littéraire. Ainsi, pour créer une esthétique, l'auteur peut, en plus de la langue d'écriture, insérer d'autres dialectes. Suivant l'espace géolinguistique, cette hybridation peut connoter le discours qu'il offre au lecteur obvie. Le résultat de cette action, les linguistes et les sociolinguistes le qualifient de diglossie. En pratique, l'activité diglossique fluctue d'un scripteur à un autre. Elle est donc responsable de nombreux faits de langue dans les œuvres littéraires. *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté sont deux romans qui se distinguent par diverses diglossies. Pour décrire et interpréter ces occurrences, l'étude a recours à la stylistique. Par son caractère pluridisciplinaire, elle est compétente pour démonter les réseaux lexicaux et les différentes grilles langagières afférentes à la pratique diglossique et ce, dans une approche comparée.

Mots-clés: diglossie textuelle; diglossie littéraire; variation diatopique; variation diachronique; xénisme; xénologie

Language is the foundation of the literary work. Then, to create aesthetics the writer can integrate other languages in addition to the language used for writing. While following the geolinguistic space, the hybridization can strongly connote the discourse that he offers to the reader. The linguists and sociolinguists call diglossia the result of this action. As a matter of fact, the diglossia activity changes from one writer to another. It is responsible for a great repertoire of language facts in literary works. Louis-Céline's *Féerie pour une autre fois* and Massa Makan Diabaté's *Le Lieutenant* are novels that distinguish themselves by the wide range of phenomena of diglossia. To describe and interpret the subsequent occurrences, the investigation uses stylistics. On account of its interdisciplinary nature, it is relevant to dismantle the lexical networks and the different language grids related to the diglossic practice and thus in a comparative perspective.

Keywords: textual diglossia; literary diglossia; diatonic variation; diachronic variation; xenism; xenology

Introduction

La création littéraire est une activité langagière qui repose sur l'usage de la langue. Elle est mise en œuvre à travers la manipulation du matériel lexical par les auteurs. Dans la construction des œuvres littéraires, les créateurs soumettent la langue d'écriture à leur *diktat*. Ce travail génère dans le tissu discursif de nombreux

phénomènes linguistiques qui le connotent à la réception. Cet impact connotatif varie suivant les aires géolinguistiques. Les pratiques diglossiques sont parmi les éléments qui impriment dans les œuvres un marquage stylistique. La sociolinguistique définit la diglossie comme la situation linguistique d'une société humaine qui pratique au moins deux langues avec des statuts sociaux différents. En littérature, la pratique n'est pas différente. Elle se traduit par un usage simultané de deux ou plusieurs langues dans une production discursive. William Mackey soutient que le créateur jongle avec au moins deux langues. Il amarre son point de vue en ces termes : « *La création se fait dans les deux langues mais en maintenant la tension entre elle, sans tout à fait abandonner la partie au profit de celle qui domine* » (Mackey 1976 : 19). La diglossie concourt à un enrichissement de la langue selon diverses variations. Pour cette raison, l'étude explore les pratiques diglossiques dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté (1938–1988). Les auteurs de ces romans proviennent de deux sphères géoculturelles différentes. Cependant, les deux œuvres entretiennent des similitudes dans deux contextes sociologiques contrastés. S'il est vrai que les deux œuvres n'ont pas été écrites et publiées à la même période, force est de reconnaître qu'elles mettent en scène des personnages centraux ou un cadre diégétique en rapport avec la prison et la Seconde Guerre mondiale. Le personnage principal du roman de Massa Makan Diabaté est « Le lieutenant Siraman Kéïta ». Chevalier de la Légion d'honneur à titre posthume, cet ancien combattant est un grand serviteur de la France. Par ses manies et son caractère excentrique, « Siraman Kéïta » passe de la gloire à la prison. Sa déchéance est tributaire de la créativité langagière de Massa Makan Diabaté. L'art verbal de celui-ci découle de l'esthétique du *Kotèba*. Genre théâtral chorégraphique et satirique, le *Kotèba* repose sur l'humour et le réalisme. C'est une création par laquelle le hasard des circonstances supplante le destin des personnages. La prégnance structurelle des éléments sous-jacents du *Kotèba* dans l'œuvre fait dire à Josias Semujanga :

Si les romans de Diabaté sont des *kotèba* dans leurs structures, ils sont aussi des romans dans le sens général du terme. Ils sont traversés par des intrigues à saveur romanesque où tout semble possible, y compris que la faiblesse humaine ou le hasard des événements sur le destin de personnages dont la marginalité n'a d'égale que la force provocatrice de l'humour. (Semujanga 2001 : 149)

La subdivision du roman dessine la chorégraphie du *kotèba*. Compte tenu de l'imprégnation de ce théâtre traditionnel malien dans la création romanesque de Diabaté, l'on enregistre des lexies dialectales et des africanismes susceptibles d'en affecter la compréhension. En raison de l'ancrage du roman dans la socioculture mandingue, la pratique diglossique semble se distinguer de celle de Louis-Ferdinand Céline.

Féerie pour une autre fois est composée dans les années 1940. À cheval sur la chronique et l'autobiographie, le texte se présente comme un récit de guerre où Céline Destouches livre au lecteur ses déboires de l'univers carcéral. À l'instar des névrosés, l'écriture de Louis-Ferdinand Céline s'apparente à un délire verbal. Il décrit sans retenue l'innommable dans un langage grotesque. Besnard Micheline évoque les traits définitoires de cette œuvre lorsqu'elle soutient :

L'horrible, l'innommable n'ont jamais droit chez Céline à la dignité du discours sérieux, comme l'Histoire, la Tragédie, mais renvoient à une tradition (assez peu représentée dans la littérature française), à un genre populaire né du carnaval, où sont privilégiés le bas, le laid, le corps, la mort mais dans un contexte de mouvement de vie, de renaissance, d'une transformation positive, par le rire. On voit l'ambivalence du texte, inclassable dans aucun genre traditionnel, sinon dans le carnavalesque (Besnard 1985 : 25).

Le traumatisme de la guerre et le régime pénitentiaire ont considérablement influencé le discours célinien dans *Féerie*. Le texte est parsemé d'emprunts : allemand, anglais et de vocabulaires étranges d'inégales valeurs comme l'indique, le poéticien de Céline, Henri Codard : « *Les mots étrangers dont est parsemé le texte des romans sont loin de tous se valoir. Leur impact et leur résonance varient non seulement avec leur plus ou moins grande transparence, mais avec les conditions de leur emploi.* » (Godard 1985 : 114) La syntaxe de Céline est solidaire des langues étrangères, du français populaire et argotique.

In fine, la comparaison de ces deux créations littéraires se justifie par le fait qu'elles évoquent non seulement des thématiques similaires, mais aussi et surtout elles mobilisent des pratiques diglossiques qui en font des œuvres originales. Sur le plan langagier, elles constituent un cocktail qui se prête à une analyse stylistique comparative efficiente. Ainsi, la stylistique, née dans la première moitié du XX^{ème} siècle, se définit comme l'étude des procédés linguistiques mobilisés par un écrivain pour communiquer ou pour

ornier son discours. Pour atteindre cet objectif, elle emploie diverses méthodes empruntées aux sciences du langage. Cet éclectisme lui permet de scruter les strates du texte littéraire qu'elle appréhende comme une forme-sens. Dans cette perspective, le travail entend examiner ces œuvres en tenant compte des rapports de ressemblance et de différence. L'étude relève dans chacune d'elles les lignes de force qui la gravent dans la littérature-monde. Aujourd'hui, le métissage des langues rompt le pacte de la langue avec la nation et la race. Au-delà de l'esthétique générée par l'hybridation des langues, la présence de plusieurs langues dans une création littéraire contribue à l'ouverture de la littérature sur le monde. En l'occurrence, le vocable littérature-monde semble bien résumer le projet. Cette contribution est structurée en trois principales parties. La première s'intéresse aux diglossies en jeu dans les deux romans ; la deuxième est consacrée à un décryptage des pratiques diglossiques dans les œuvres du corpus tandis que la troisième partie met en exergue les dissimilitudes de style entre Louis-Ferdinand Céline et Massa Makan Diabaté.

1. Étude taxinomique des pratiques diglossiques dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté

La textualisation du son, du visuel et de l'intrigue sont les cadres discursifs à partir desquels la langue se met en place dans la *mimésis*. La langue occupe donc une place centrale dans la création d'une œuvre littéraire. Ainsi, les phénomènes langagiers qui affluent confèrent à chaque œuvre une coloration et une saveur linguistique singulières. C'est pourquoi, dans les œuvres du corpus, la pratique diglossique se reflète différemment. Pour comprendre cette réalité, il importe d'y déterminer les principales formes de diglossie. Si la diglossie est une hybridation des langues à l'oral comme à l'écrit, elle est incontestablement marquée par une hiérarchisation des langues et par des valeurs sociales inégales. En réalité, l'activité diglossique est fluctuante et très instable. Elle diffère d'un individu à un autre et d'une communauté linguistique à une autre. Dans les œuvres de Céline et de Diabaté, par exemple, la diglossie est influencée par la géographie culturelle et linguistique. Dans ce contexte, la langue qui est valorisée supplante les autres. Dominique Combe le confirme lorsqu'il écrit :

La diglossie met ainsi l'accent sur les variations linguistiques de l'oral à l'écrit. La diglossie, à la différence du bilinguisme, crée une hiérarchie entre les langues, auxquelles sont attribuées des valeurs sociales inégales. Dans une situation de diglossie, la langue valorisée tend à dominer l'autre, non seulement par un usage prépondérant, mais par les valeurs symboliques qui lui sont attachées. (Combe 2010 : 90)

La définition de Dominique Combe est bien fonctionnelle dans la praxis verbale. Les œuvres littéraires peuvent conjuguer une ou plusieurs langues sur une même surface textuelle. À travers cette perspective, il y aura une tendance de la langue d'écriture à dominer l'autre ou les autres, nonobstant le travail effectué par l'auteur pour créer l'équilibre. Les romans étudiés ne se dérobent pas de cette évidence. Ils mettent en lumière deux types de diglossies observables à la lecture. Il s'agit des diglossies textuelle et littéraire. La première est le processus par lequel le créateur combine deux langues dans le même espace textuel. Ce procédé est marqué dans le texte par l'orthographe. Les auteurs du corpus ont fait l'option de s'exprimer en langue française. Malgré les différences notables, les œuvres qu'ils proposent au lecteur combinent au moins deux langues. Louis-Ferdinand Céline et Massa Makan Diabaté incorporent diversement d'autres langues dans leurs différentes œuvres. Chez le premier, l'on note une incorporation de nombreux anglicismes, des germanismes et des latinismes. Les phrases tirées à différentes pages de *Féerie* le justifient :

Il a peut-être un browing, le môme là, le sournois ? (Céline 1952 : 17)

Je colle ! peux plus me laver !... ni basculer !... finish ! (Céline 1952 : 63)

Tout était préparé sous sol ! en taupes les vengeurs ! barils ! plastic ! Bickford ! et yop ! (Céline 1952 : 73)

Ah, bibibibici ! « the question » Une ordonnance ? un baiser ? un petit service ? (Céline 1952 : 41)

À l'analyse, les occurrences « browing », « the question », « finish », « plastic », « Bickford » relèvent du vocabulaire anglais. Cependant, les mots « finish », « plastic » et « Bickford » figurent dans le dictionnaire de langue française. Il convient de les considérer comme des anglicismes en raison de leurs étymologies alors que les termes « the question », « browing » sont de purs idiolectes. En outre, le roman comporte quelques lexies empruntées à l'allemand. Elles sont mises en exergue dans les constructions suivantes :

Je romps la gêne. Je me gratte pas.

- Il a un « Ausweis », Marcel ?

- Oui, elle soupire. (Céline 1952 : 40)

« Nix ! » Je retourne aux détails... les Iconoclastes se sont rués, ivres de vertu, (Céline 1952 : 57)

Comme on peut le constater, les vocables « Ausweis » et « Nix » sont des germanismes. Le premier est un substantif qui a fait son entrée dans le vocabulaire français pendant la Seconde Guerre mondiale. Le second adverbe est consigné dans la langue française depuis le XIX^{ème} siècle. L'activité diglossique célinienne ne se réduit pas à ces emprunts. Elle est aussi inféodée de flexions verbales sorties du français contemporain. Il en va ainsi des emplois suivants :

La statue ! que personne soye cruxi pour moi ! haché ! je ne sais quès ! C'est du grand mouvement pas d'erreur ! (Céline 1952 : 75)

Je tiendrais pas compte ? J'aboye ! j'aboye ! et ils accourent ! (Céline 1952 : 82)

Les constructions « que personne soye cruxi pour moi », « je ne sais quès », « J'aboye », « J'aboye » relèvent d'un style caduc. De plus, il existe dans la phraséologie célinienne des anacoluthes qui répondent à une esthétique de la déconstruction du langage. En effet, le romancier français opère certaines abstractions qui l'éloignent du français standard. Dans la proposition « Je colle ! peux plus me lever ». Il fait l'économie du sujet « je » et l'adverbe de négation « ne ». Quant aux phrases « Je tiendrais pas compte ? », « Je me gratte pas », elles font également abstraction de l'adverbe de négation « ne ». Ce principe n'est pas conforme aux usages normatifs du français. Fusionné à l'hyperbate, nous dit Marc Bonhomme, « *l'anacoluthie introduit dans l'écriture les constructions asymétriques en porte-à-faux de la langue parlée. En ressort une impression de spontanéité qui singularise le style de L.-F. Céline* » (Bonhomme 1998 : 39). Il transpose les disjonctions syntaxiques du style oral dans le roman. Ces phrases asymétriques renforcent le phénomène de la diglossie.

En revanche, chez Diabaté, la pratique diglossique est caractérisée par l'insertion des mots arabe et malinké. Ils sont illustrés dans les énoncés suivants :

« Et la plus jeune de mes femmes a détourné la tête en criant « Bissimilaï ! » Ses fesses étaient séparées en deux. (Diabaté 1983 : 112–113)

« Arrivé à la mosquée, il gravit les marches du minaret. Chaque pas l'affaiblissait :

– Allah akbar ! dit-il, une, deux fois.

« Soudain il sentit que la tête lui tournait, que le pied lui manquait. Il eut la force de dire encore « Allah », et s'écroula. (Diabaté 1983 : 114)

Les interférences linguistiques dans *Le Lieutenant de Kouta* sont des termes arabophones. Ce sont : « Bissimilaï », « Allah akbar » et « Allah ». Ils sont renforcés par les énoncés : « Tout le monde aurait vu tout à loisir, Boutou-ba ! sa fente touffue » (Diabaté 1983 : 6), « Iblissa est descendu ! » (Diabaté 1983 : 58). Ces mots malinkés sont subtilement glissés dans la narration. Ils expriment la relation que le romancier entretient avec l'islam et son univers sociolinguistique. Il reproduit le discours social des personnages pour être en phase avec la réalité du *kotéba*. L'alternance codique est donc la particularité des deux romans. Ils s'inscrivent dans le dialogisme de la diglossie textuelle. Il convient à présent de présenter la seconde diglossie. Elle établit la différence de style entre *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté.

Par ces caractéristiques, la diglossie littéraire se distingue de la diglossie textuelle. La diglossie littéraire peut se définir comme l'art par lequel un auteur traduit de manière littérale une lexie d'une langue à une autre langue. C'est une pratique intertextuelle à travers laquelle certains auteurs transposent directement des tournures de la langue maternelle dans la langue d'écriture. La diglossie littéraire repose essentiellement sur le calque sémantique. Ce phénomène est perceptible dans le roman de Diabaté à travers les constructions : « Un met bien assaisonné, c'est comme une belle femme : C'est un contentement pour tout le corps » (Diabaté 1983 : 41), « Sans faire mine d'écouter, il buvait les paroles de chacun » (Diabaté 1983 : 42), « Arrête de pincer mes côtes avec tes questions » (Diabaté 1983 : 67). Ces phrases imagées sont des tournures du malinké que l'auteur a fait passer dans la langue d'écriture. Ce calque est la transposition d'un élément d'une langue à une autre par la traduction. Dans les textes littéraires provenant de l'Afrique noire francophone, cette technique apparaît dans les textes inspirés de l'oralité. Madeleine Borgomano montre que la création littéraire africaine est une réécriture de l'oralité lorsqu'elle affirme :

En Afrique, la plupart des textes n'ont longtemps existé que dans leur profération et dans la seule mémoire des conteurs et des griots, eux-mêmes [...] des porte-paroles transparents, des mythes, des légendes et de l'histoire et non véritablement des « auteurs ». De nos jours, [l'écriture] se met au service de l'oralité qu'elle permet de conserver en la transcrivant. (Borgomano 2000 : 80)

Les genres incorporés sont facilement décelables dans l'hypertexte. Le texte principal devient le disque sur lequel est stockée la mémoire collective. Chez Massa Makan Diabaté, la diglossie littéraire est mise au premier plan par la textualisation de la tradition orale mandingue. Or, ce phénomène n'apparaît pas dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline. Cette œuvre est une déconstruction du langage ordinaire par son caractère trivial et truculent par ses excès. De ce panorama, il résulte que la pratique diglossique est formalisable en deux principaux pôles : le calque sémantique et la transcription. Le bilan, à mi-parcours, est deux ordres. La diglossie célinienne est marquée par des lexies empruntées à l'espace européen et le langage produit est l'argot des bagnes et le français populaire, tandis que chez Diabaté, elle repose sur le lexique malinké. Le langage est celui de l'oralité malienne. La deuxième partie de l'étude analyse stylistiquement les différents registres liés à la diglossie.

2. Les variations sociolinguistiques dans la discursivité romanesque de Louis-Ferdinand Céline et de Massa Makan Diabaté : un marquage stylistique des registres de langue

L'analyse stylistique vise à démonter les grilles langagières qui participent au régime de littérarité. Elle s'intéresse au processus d'encodage du message, à l'expressivité des tournures syntaxiques et des idiomes dans le littéraire. En tant qu'étude des procédés et des effets de sens du langage littéraire, la stylistique est compétente pour évaluer les formes de métissage linguistique. L'expertise des pratiques diglossiques s'inscrit dans son champ d'action. Les diglossies sont des phénomènes langagiers qui confèrent aux romans choisis une originalité. La permanence des diglossies, les postures énonciatives et les procédés rhétoriques des auteurs donnent à découvrir une vision singulière du monde. L'authenticité des deux œuvres réside dans le jeu des différents registres de langue déployés dans les artères de chaque création. Les deux romanciers n'ont pas eu recours au de niveau de langage, ils ont joué sur diverses variations sociolinguistiques. Dans *Féerie pour une autre fois* Louis-Ferdinand Céline, l'intervention du narrateur est émaillée de termes étrangers.

Il raconte à travers tout Vanves le cochon vendu que je suis ! Qu'on a été vieux camarades... Mais que depuis mon « nazisme »... Oh ! si c'est **finish ! finibus !**
C'était flatteur avant la guerre... « Céline, mon pote » !... Maintenant c'est toc ! (Céline 1952 : 22).

Les lexies « finish », « finibus » sont des indicateurs. Elles connotent le langage. Ce marquage est renforcé par l'usage de nombreux points de suspension et de points d'exclamation. La récurrence de cette forme de ponctuation justifie le caractère transgressif de Céline. La convocation des langues étrangères crée des variations diatopiques. Elles se caractérisent par un emploi topolectal de certains mots ou par l'insertion de mots étrangers dans une langue. Le concept se présente comme un hyponyme de la diglossie textuelle. Les occurrences « finish », « finibus » se distinguent des lexies du français par leur caractère morphosyntaxique. Si dans *Féerie pour une autre fois*, les nervures discursives sont imprégnées de termes étrangers, dans *Le Lieutenant de Kouta*, la variation diatopique est affirmée par un usage dialectal des lexies. Les lignes qui vont suivre en sont une illustration :

Et lorsque la lune était pleine, le *N'komo* sortait de sa case, au son des trompes et des tambours. Il menaçait ceux qui avaient une conduite inconvenante, imposait les sacrifices changerait le cours des nuages, et criait en hurlement terrifiants sa propre puissance :

« *A faga jeli
kana bo
fa don a ro
kana maga
kun né la. »*

« Je peux tuer
sans verser le sang.

Je peux rendre fou
sans toucher à la cervelle. » (Diabaté 1983 : 82)

Cette manière d'écrire ressortit à la xénologie. Elle met en lumière la différence linguistique en art littéraire quand le locuteur mobilise l'alloglossie. Selon Jean-Marie Klinkenberg : « *la différentialité linguistique qui définit cette dernière est assurée soit par la mobilisation d'un code que le récepteur juge éloigné des normes de la langue d'écriture du texte lu soit par des marques textuelles explicites* » (Klinkenberg 2005 : 187). La textualisation du malinké est une connotation diatopique. Elle certifie l'ancrage de l'œuvre dans la socioculture mandingue et s'opère dans l'œuvre à deux niveaux. La première porte sur les appellatifs. En effet, les termes « le N'komo », « le N'komojeli » (Diabaté 1983 : 83), « Bouda ha bou » (Diabaté 1983 : 93), « le Bougounika » (Diabaté 1983 : 85) sont des *relia* culturels. Pour Jean Dubois : « *Les relia désignent les termes d'une langue étrangère désignant une réalité particulière à telle ou telle culture et qui sont utilisés tels quels dans la langue.* » (Dubois 2012 : 397). En d'autres termes, elles ont une valeur sémantico-référentielle. Le travail de Massa Makan Diabaté, sur la structure de la langue française, s'inscrit dans le processus d'emprunt de compétence. Cet acte aboutit à la francisation des mots malinké. Ces substantifs s'accordent, grammaticalement, avec les déterminants du français. La transcription des lexies dialectales est un véritable calque linguistique qui débouche sur des faits de langue tels que le xénisme. Selon Jean-Marie Essono, le xénisme est « l'intégration dans une langue d'un élément d'une langue étrangère » (Essono 1998 : 60). Autrement dit, le xénisme est l'insertion d'un vocable ou d'une expression propre à une langue spécifique dans une autre langue sans que le terme en question ne soit assimilé. Ce fait de langue est une caractéristique de l'oralité africaine. Il marque la différence entre la pratique diglossique de Massa Makan Diabaté et celle de Louis-Ferdinand Céline. Chez ce dernier, les lexies étrangères incorporées dans le tissu discursif par leur étymologie ou par leur emploi fonctionnent comme des emprunts. Les termes : « Yes », (Céline 1952 : 44), « finish » (Céline 1952 : 43), « knout » (Céline 1952 : 58), en sont des illustrations. Ils sont différents des lexies employées par Massa Makan Diabaté. Cette action souligne la volonté du romancier malien de transposer dans la langue d'écriture des réalités que le lexique français ne saurait adéquatement traduire. La seconde est marquée par la poétisation des comptines malinké. Nous en voulons pour preuve cet exemple :

« Une voix chantait sur un air de guitare :
San dibi le y'a ke
nma se bo la
i sobè tè jarabi ma.
Nfa lalen plian rô da la.
Un un ! i sobè tè jarabi ma.
Nna tun sobilen.
Un un ! i sobè tè jarabi ma... » (Diabaté 1983 : 88)

Chez Massa Makan Diabaté, la mise en texte se réalise sur la base d'une pression exercée sur le matériau sociolinguistique. L'opération engendre une tension entre le matériel sonore et l'effet de sens. L'extrait se démarque par des énoncés hétérolingues. L'hétérolinguisme textuel est la mise en scène d'une réalité sociale au moyen de deux ou plusieurs langues. Par cette pratique, le romancier donne à découvrir le quotidien des Africains au moyen de la critique sociale. Les comptines sont de petits poèmes oraux chantés par les enfants ou par les adultes au cours de certains exercices ludiques. En transcrivant ces chants en malinké, l'auteur plonge le lecteur-spectateur dans le réalisme de la société mandingue. L'épaisseur idéologique confinée dans ces chants ressortit aux découpages scéniques du *Kotèba*. Roger Tro Deho énonce les caractéristiques chorégraphiques du théâtre-kotèba :

C'est par la théâtralisation fréquente des chants et des danses que s'opère principalement la « ludisation » dans les romans de Massa Makan Diabaté. Par leurs côtés grotesques et carnavalesques. Chants et danses distillent dans les textes cette atmosphère générale d'humour et de gaieté propre aux représentations du kotèba (Tro 2009 : 113).

Il revendique son identité culturelle d'autant plus que l'œuvre se déploie dans un contexte colonial. Aussi l'étude des diglossies textuelles ne se réduit-elle pas seulement à la variation diatopique, elle implique également la variation diachronique.

Ce registre consiste à intégrer des mots sortis de l'usage ordinaire de la langue. L'insertion des archaïsmes dans la langue d'écriture est une forme de diglossie. Selon Frédéric Calas : « *il s'agit en général de l'emploi d'archaïsmes, mots ou sèmes d'un mot sortis de l'usage de la langue à une époque donnée* » (Calas 2015 : 58). Dans l'étude des diglossies, les archaïsmes ont une forte valeur connotative. Ils sont partie intégrante de la caractérisation lexicale. Ils imprègnent le langage d'une valeur référentielle différente de l'expression commune et spontanée. Ces lignes tirées de *Féerie pour une autre fois* en sont un exemple :

Faut savoir à qui que vous en veult où que vous envoyez vos chines ! Vous êtes commentateur-vengeur ? établi ? patenté ? grossi ? six cartes des différents Partis ? Au micro ! tous les vengeurs sont ondes ! en plis ! mise en plis ! replis ! frisettes ! fossettes ! mis ! personne pour arrêter les tanks mais cette offensive volcanique ! cette « furia canto » plein les airs ! à tonnerre milliards kilocycles ! déluges blablas ! (Céline 1952 : 44)

Les occurrences « veult », « furia canto », « qu'il soye là-bas » (Céline 1952 : 89), « écartle » (Céline 1952 : 121), « j'aboye ! ... » ne sont plus employées par les locuteurs contemporains. Cette affirmation est soutenue par l'organisation des phrases. La construction « Faut savoir à qui que vous veult où que vous envoyez vos chines ! » apparaît comme un archaïsme. La répétition des points d'exclamation et d'interrogation est un marquage stylistique. Elle invite à examiner la modalité énonciative. Celle-ci renvoie au sujet et manifeste son attitude face à son interlocuteur. On observe dans l'extrait une dominance de la modalité exclamative et interrogative. Elle éclaire l'attitude affective du locuteur vis-à-vis du contenu de son énoncé. Elle se combine avec les énoncés interrogatifs pour accentuer la subjectivité du locuteur par la création d'un langage subversif. C'est pourquoi elle contribue à la surcaractérisation du discours célinien. Par ailleurs, la pratique diglossique dans la créativité langagière de Louis-Ferdinand Céline ne se réduit pas à la variation diachronique. On y relève des néologies de forme. La néologie de forme est l'insertion de nouvelles unités lexico-sémantiques dans la langue. *Féerie pour une autre fois* renferme des cas des néologies par dérivation :

- « Qu'est-ce que je supporte comme maltraitements ! » (Céline 1952 : 119)
- « Cette imposture empoisonnure !... » (Céline 1952 : 132)
- « vous doutancez ? » (Céline 1952 : 71)
- « Plus que morfondus, suicidaires à moi ! la renourriture ! » (Céline 1952 : 113)
- « J'accepte !... la rhonorat officielle !... » (Céline 1952 : 113)

Les néologies installent le discours dans le registre de la variation diastratique. Elle est le marquage socio-linguistique d'un vocable. Le romancier l'utilise pour typifier le langage des personnages. Les substantifs « maltraitements », « empoisonnure », « la nourriture », « rhonorat » et la construction verbale « doutancez » ont été fabriqués par le romancier français. Ces mots témoignent la volonté d'introduire dans la langue des termes et des expressions qui confèrent au roman une certaine subjectivité. La relexicalisation est un procédé d'enrichissement de la langue par dérivation et composition, par évolution sémantique, conformément à l'esprit rabelaisien. La néologie de forme, par son principe, s'enracine aisément dans la pratique diglossique. Elle fixe l'écriture célinienne dans un registre unique en son genre et débouche sur des registres de langue qui se déclinent en des variations diatopique, diachronique et diastratique. L'œuvre de Massa Makan Diabaté comporte aussi des variations diastratiques qui en font une écriture authentiquement africaine. Elle comporte des diglossies littéraires. L'exploitation de cette œuvre est l'occasion d'analyser ce phénomène langagier. Les diglossies littéraires impliquent une réflexion sur les mécanismes d'inscription des intertextes de l'oralité dans la créativité romanesque. L'action du romancier sur les structures linguistiques s'opère par une désarticulation de la sémantique. C'est ainsi qu'à l'intérieur de certaines séquences, on observe des genres oraux :

« Mon père me disait : 'Soriba, aime ta femme, mais face à elle, sois aussi vigilant qu'à l'égard du fleuve qui a coutume de déborder'. Le cœur me vient à la bouche. » (Diabaté 1983 : 69)

Par ses caractéristiques énonciatives et morphosyntaxiques (Neveu 2015 : 239), cet énoncé est un discours rapporté qui se présente au lecteur sous la forme du discours direct. Ici, l'énoncé rapporté se donne à lire comme un proverbe conseil. La seconde phrase renferme une métaphore verbale. Cette affirmation se justifie par le fait que, chez Massa Makan Diabaté, la langue française est moulée dans une esthétique du malinké. D'ailleurs, les constructions suivantes corroborent cette posture :

« L'homme qui tousse ne perd jamais ; s'il ne crache pas, il avale. » (Diabaté 1952 : 100)

« Le vent qui fait tomber le mortier n'a ni égard ni respect pour le pilon. » (Diabaté 152 : 112)

Ces propositions se matérialisent par une structure laconique et rythmique. Ces proverbes sont des paroles imagées qui renferment des vérités immuables et atemporelles. Ils sont enchâssés dans la narration. Les proverbes conseils servent à donner des conseils. Ils permettent aux individus de vivre en harmonie et de bien se comporter. L'usage des énoncés proverbiaux justifie une parfaite connaissance de sa langue maternelle. Le texte est certes écrit en français, mais il a l'avantage de conserver la structure du malinké. Cette idée est illustrée par Jacques Chevrier :

L'Afrique n'échappe pas davantage à ce parcours historique, à cette nuance près qu'ici la mutation s'est effectuée sous la forme du passage d'une ou plusieurs langues maternelles, d'usage exclusivement oral, à une langue d'écriture étrangère. Il y a donc eu une double rupture dans la chaîne de communication, et cette circonstance n'est pas sans conséquence sur l'évolution d'une littérature, certes écrite en français, mais dans un contexte de diglossie où cet idiome est devenu au fil des années langue plurielle, perméable aux langues vernaculaires tout comme aux réalités étrangères qu'elles véhiculent. (Chevrier 2000 : 102)

La diglossie littéraire se justifie en ce que la création littéraire se fait selon les exigences de la tradition orale. Cette règle est perceptible à travers la textualisation des scènes quotidiennes telles que les joutes oratoires. Cet extrait tiré de l'œuvre du romancier malien est explicite :

- Je ne te savais pas si patient, dit le vieux Soriba.
- La parole, c'est comme un fil, intervint Daouda. Ne la coupons pas par des propos sans intérêt.
- Je dirai, répliqua le vieux Soriba, que la parole c'est comme les galettes de mil. Il faut les prendre les unes après toutes les autres jusqu'à la dernière sur laquelle sont posées toutes les autres. Et la dernière, c'est la vérité.
- Ce que j'ai dit et ce que tu dis ? Poissons de la même rivière. Koulou Bamba met fin à leur joute oratoire :
- Je vous prie, ne cassez le fil, ne dispersez pas les poissons. (Diabaté 1983 : 63)

Le dispositif d'énonciation atteste que le discours comporte des constructions topolectales responsables de nombreuses figures de style. La joute oratoire est un échange de parole entre au moins deux personnes. Elle est le plus souvent utilisée pour montrer l'éloquence des individus. Le dialogue entre « Daouda » et le « vieux Soriba » est dominé par des constructions emphatiques teintées de comparaison. Cette figure de rhétorique est rendue visible par les syntagmes « la parole, c'est comme un fil », « la parole c'est comme les galettes de mil. » La conjonction « comme », dans ces syntagmes, précédés du présentatif « c'est » marque l'insistance. L'auteur souligne le rôle fondamental de la parole en convoquant ces différents symboles. L'analyse de la diglossie littéraire marque la différence entre Louis-Ferdinand Céline et Massa Makan Diabaté. Au niveau du style d'écriture, elle établit la distinction entre la praxis verbale française de France et la créativité langagière africaine de langue française. Les textes littéraires africains s'implantent dans la performance. Ce terme, introduit par Paul Zumthor (1983), indique que les œuvres littéraires inspirées de l'oralité africaine cultivent une esthétique de la vocalité, différente de l'esthétique des textes produits dans les sociétés qui ont une tradition d'écriture. Après l'étude des diglossies, nous nous intéressons aux différences entre les deux romanciers.

3. La pratique diglossique dans l'écriture de Louis-Céline Ferdinand et Massa Makan Diabaté : transgression, identité culturelle et problème de réception

Cette étude consacrée à la pratique diglossique ouvre la voie à une exploration des dissimilitudes entre la littérature de langue française produite en France et la littérature africaine de langue française. Chez Massa Makan Diabaté, la pratique diglossique s'inscrit dans une perspective postcoloniale. Les auteurs africains francophones profitent de la tribune qu'offre l'institution littéraire pour promouvoir l'identité culturelle africaine. Le romancier malien brise les frontières linguistiques en projetant sa langue maternelle dans la langue française.

- Famakan, ite kilo bakami kilo ?
- Kami kili le
- Famakan, mun dun ti ite bulo si o ma ?
- Ba lietenan...
- Hun !

- Famakan, cet œuf est-il de toiou d'une pintade ?
- C'est un œuf de pintade.
- Mais alors, Famakan, pourquoi l'as-tu pris ?
- Papa lieutenant...
- Ah !...

Mon intention était de raconter cette histoire en malinké. Mais la paresse m'a empêché de chercher le mot juste, d'aiguiser la phrase. (Diabaté 1983 : 4)

La barrière linguistique et l'ancrage culturel déroutent le lecteur moyen. L'intégration de certains idiomes dans les œuvres africaines francophones est un moyen pour l'auteur d'afficher son appartenance à un groupe ethnique. Cependant, elle pose la problématique de la réception de ces œuvres en dehors de la zone de production pour le lecteur unilingue. À ce sujet, Dominique Combe écrit : « *le problème crucial du texte francophone est celui de la cohérence linguistique : l'entrelacement [du français et de la langue maternelle] devient rapidement fastidieux pour le français [unilingue]* » (Combe 1995 : 40). Pour faciliter l'interprétation des textes, les auteurs ont constamment recours à des procédés paratextuels tels que le glossaire ou les notes de bas de pages. Dans l'exemple des pages 4 et 82, Diabaté a traduit les dialogues ou les différentes stances pour aider le lecteur à le comprendre. Véronique Assi Diané a montré que l'enrôlement des langues africaines permet de franchir le cap imposé par la globalisation. Le changement de mentalité favorise un dépassement de la critique coloniale. Les cultures africaines ne sont plus considérées comme des cultures inférieures. Elle en fait l'écho en ces mots : « *Dans les relations entre cultures africaines et autres cultures ; entre culture orale et culture écrite ; on quitte désormais la notion d'aliénation culturelle pour passer à un autre niveau de pensée ; la mondialisation impose de revoir les anciens schémas et prône la diversité culturelle* » (Diané 2013 : 21). La mondialisation impose un décloisonnement des barrières linguistiques et culturelles. On passe sans transition de l'aliénation culturelle à l'interculturalisme. En revanche, l'écriture célinienne est carnavalesque. Elle est un mélange de la langue française et des langues européennes. L'insertion des termes étrangers dans *Féerie* s'effectue dans un contexte de guerre et dans un univers carcéral. Le contact avec d'autres détenus, l'occupation allemande et la proximité de la France avec certains pays voisins ont permis quelques emprunts. D'ailleurs, la plupart des mots qui ont fait leurs entrées, dans le roman, sont des langues vivantes. Elles sont interprétables parce qu'enseignées dans les institutions universitaires. Les lexies : « yankee », (Céline 1952 : 132) « blood », (Céline 1952 : 142), « square », (Céline 1952 : 143), « Bis repetita ! bis repetita », (Céline 1952 : 149), « Business first » (Céline 1952 : 50) et bien d'autres sont des emprunts de vocabulaire. Bien qu'elles ne soient pas toutes conventionnelles, elles enrichissent la langue d'écriture par l'inflation des sociolectes issus des bagnes. Pour s'en convaincre, suivons parmi tant d'autres exemples, ces mots employés par le narrateur :

On m'imprime en « Chiott » ! en « Lafuma » ! en « Japon-riz » ! L'abondance m'afflue ! ma fierté revient, l'amour-propre... un ministre arrive à ma porte je lui botte la lune pftac ! (Céline 1952 : 50)

Les termes « Chiott », « Lafuma », « Japon-riz » et « pftac » insufflent une connotation sociolectale au discours. L'instabilité et l'usure effrénée des sociolectes dans le roman est symptomatique du langage des sujets marginaux. En usant de cette technique, le romancier français se dérobe des exigences de la langue officielle pour créer une identité valorisante par la transgression de la norme lexicale. Les sociolectes confèrent à chacune des œuvres un cachet spécial. Roland Barthes corrobore cette opinion :

Chaque fiction est soutenue par un parler social, un sociolecte, auquel elle s'identifie : la fiction, c'est ce degré de consistance où atteint un langage lorsqu'il a exceptionnellement pris et trouve une classe sacerdotale (prêtres, intellectuels, artistes) pour le parler communément. (Barthes 1973 : 46)

Les idiomes employés par Céline génèrent des phénomènes langagiers résultant d'une énonciation sociolectale. Ils sont conformes aux énoncés propres à un groupe social. Marc Bonhomme opère la distinc-

tion entre les faits de langue idiolectaux et sociolectaux par ce constat : « *Alors que la plupart des figures sont idiolectales – c'est-à-dire produites par un locuteur particulier, certaines sont sociolectales, à savoir dues à l'énonciation collective d'un groupe* » (Bonhomme 1998 : 15). Les langues incorporées dans l'architecture du roman sont diverses. Il y a donc par ce travail une subversion de la diglossie. Quoiqu'il en soit, Louis-Ferdinand Céline et Massa Makan Diabaté participent à l'intégration des belles-lettres dans la « République mondiale des Lettres » (Casanova 2008 : 30). Le premier par la textualisation de l'argot des prisons européennes et le second par la promotion du patrimoine linguistique africain. Ils sont partis de la dépendance de la langue française à l'indépendance de cette langue. Ils participent à la libération de la création littéraire des contraintes grammaticales. C'est bien un des objectifs recherchés par les orfèvres que sont les écrivains :

L'étape ultime de la libération de l'écriture et des écrivains, leur dernière proclamation d'indépendance passe sans doute par l'affirmation de l'usage autonome d'une langue autonome, c'est-à-dire spécifiquement littéraire. Une langue qui ne se soumettrait à aucune des lois de la correction grammaticale ou même orthographique [...], qui refuserait se plier aux exigences communes de la lisibilité la plus immédiate, de la communication la plus plate, pour n'obéir à rien d'autre qu'aux exigences dictées par la création littéraire (Casanova 2008 : 479).

L'invention d'une langue dans la langue est le symbole d'une affirmation des écrivains vis-à-vis des contraintes institutionnelles et de la langue normative.

Conclusion

Au terme de l'étude, retenons que *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté mobilisent diverses langues. Cette combinaison de langues relève de la diglossie. Celle-ci se décline en deux principales catégories : la diglossie textuelle et la diglossie littéraire. La première intervient dans le scriptural. Elle se démarque de l'organisation phrastique de la langue d'écriture par la graphie. La seconde engendre un effet de sens qui affecte la réception du message. L'analyse stylistique a permis de comprendre que la diglossie fonctionne différemment dans la structure discursive des œuvres. Ainsi, chez Massa Makan Diabaté, la création s'inscrit dans une esthétique de la vocalité propre à l'oralité. À l'inverse, Louis-Ferdinand Céline intègre les lexies étrangères selon les lois qui gouvernent le processus d'emprunt. L'étude a démontré que, comme toutes créations littéraires, la pratique de la diglossie, chez les deux romanciers, relève de la subversion. La diglossie joue sur plusieurs registres de langue et n'a presque pas de limites. Ces différentes postures posent le problème de la réception des œuvres en dehors de l'espace de production. Le romancier français amarre la diglossie dans une approche universelle. Le romancier malien, quant à lui, fait l'apologie de sa langue maternelle. Il revendique une identité culturelle. Malgré la démarche convexe adoptée par les deux auteurs, ils jouent un rôle majeur dans l'insertion des littératures française et africaine francophone dans la littérature-monde.

Déclaration de conflit d'intérêts

L'auteur n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer.

Références

Corpus

Céline, L.-F. (1952). *Féerie pour une autre fois*. Paris : Gallimard.

Diabaté, M. M. (1983). *Le Lieutenant de Kouta*. Paris : Hatier.

Ouvrages consultés

Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil.

Besnard, M. (1985). « D'un innommable l'autre : *Féerie pour une autre fois*. ». *Littérature*, n° 60. Corps empêché, corps énoncé. 19–30. DOI: <https://doi.org/10.3406/litt.1985.1445>

Bonhomme, M. (1998). *Les Figures clés du discours*. Paris : Seuil.

Borgomano, M. (2000). *Des Hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes d'Ahamadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan.

Calas, F. (2015). *Leçons de stylistique*. Paris : Armand Colin.

Casanova, P. (2008). *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil.

Chevrier, J. (2000). *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan.

Combe, D. (1995). *Poétique francophone*. Paris : Hachette.

- Combe, D.** (2010). *Les Littératures francophones. Questions. Débats. Polémiques*. Paris : PUF.
- Diané, V.A.** (2013). *Intertextualité et transculturalité dans les récits d'Amadou Hampâté Bâ*. Paris : L'Harmattan.
- Dubois, J.,** et al. (2012). *Le Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris : Larousse.
- Essono, J.-M.** (1998). *Précis de la linguistique générale*. Montréal : L'Harmattan.
- Godard, H.** (1985). *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard.
- Klinkenberg, J.-M.** (2005). « Xénologie », Beniamino, M., & Gauvin, L. (dir.). *Vocabulaire des études francophones. Les Concepts de base*. 187–188. Limoges : Pulim.
- Mackey, W.** (1976). « Langues, dialectes et diglossie littéraire », Coiran, H., & Ricard, A. (dir.). *Diglossie et littérature*. 19–50. Bordeaux-Talence: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- Neveu, F.** (2015). *Dictionnaire des sciences de langage*. Paris : Armand Colin.
- Semujanga, J.** (2001). « De l'africanité à la transculturalité : éléments d'une critique littéraire dépolitisée du roman ». *Études françaises*, 133–156. DOI: <https://doi.org/10.7202/009012ar>
- Tro, D. R.** (2009). « La Narrativisation du Kotèba dans la trilogie de Kouta de Massa Makan Diabaté : entre esthétique de l'identité et poétique transculturelle ». *Repères*, 107–126. Abidjan : Puci.
- Zumthor, P.** (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

How to cite this article: Coulibaly, D. (2019). Regard stylistique et comparatif des pratiques diglossiques dans *Féerie pour une autre fois* de Louis-Ferdinand Céline et *Le Lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté: deux romans d'expression française. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 2(1), pp. 1–11. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.19>

Submitted: 07 January 2019 **Accepted:** 08 January 2019 **Published:** 31 January 2019

Copyright: © 2019 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

