



ISSN : 2958-5805 (E)
2958-5813 (P)

N° 5 / Jan - 2025

Cahier De La Recherche Africaine

Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines



Histoire, société et langage : la reconfiguration des idées

Revue indexée : Scientific Journal Impact Factor (SJIF)



CAHIER DE LA RECHERCHE AFRICAINE

**Revue Pluridisciplinaire
Lettres, Arts et Sciences Humaines**

Université Omar Bongo

Année 3 / Numéro 5 / Janvier 2025

ISSN : 2958-5805 (E)

2958-5813 (P)

HISTOIRE, SOCIETE ET LANGAGE : LA RECONFIGURATION DES IDEES



TOGETHER WE REACH THE GOAL

Revue indexée

Scientific Journal Impact Factor (SJIF)

<https://sjifactor.com/passport.php?id=23299>

Impact Factor : 5,338



MENTION LEGALE

La rédaction du *CRA* rappelle que les opinions exprimées dans les articles ou reproduites dans les analyses n'engagent que leurs auteur(e)s.

© Editions GNK Gabon 2025

gnkeditons.gab@gmail.com

ISSN : 2958-5805 (E) / 2958-5813 (P)

ISBN : 979-8-30602-397-7

Tous droits réservés pour tous les pays.

Toute modification interdite



Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines

ISSN : 2958-5805 (E) / 2958-5813 (P)

Contacts

revue.cra@revue-cra.com / cra.uob@gmail.com

site : www.revue-cra.com

Bp. 17004, Université Omar Bongo, Libreville – Gabon

DIRECTEUR DE PUBLICATION

NDOMBI-SOW Gaël, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

REDACTEUR EN CHEF

MAGNIMA-KAKASSA Arsène, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

SECRETARIAT

BISSIELO Gaël Samson, Université Omar Bongo

BIVEGHE BI NDONG Wilfried, Institut de Recherche en Sciences Humaines

DISSY DISSY Yves Romuald, Université Omar Bongo

KOMBILA YEBE MAKOUNDOU Jean Mariole, Université Omar Bongo

KOUMBA ALIHONOU Gwladys, Ecole Normale Supérieure de Libreville

MASSALA MBINDZOUKOU Marius, Université Omar Bongo

MESSA Guy Christian, Université Omar Bongo

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, Université Omar Bongo

MOUVONDO Epiphane, Université Omar Bongo

NDONG BEKA II Poliny, Université Omar Bongo

COMITE SCIENTIFIQUE

- **DIENE Babou**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Gaston Berger – Sénégal
- **FOTSING MANGOUA Robert**, Professeur Titulaire (Littérature), Université de Dschang – Cameroun
- **IDIATA Franck Daniel**, Professeur Titulaire (Linguistique), Université Omar Bongo – Gabon
- **LAMAH Daniel**, Professeur Titulaire (Géographie), Université de Kindia – Guinée
- **MADEBE Georice Berthin**, Directeur de Recherche (Sémiotique), Institut de Recherches en Sciences Humaines (IRSH) de Libreville – Gabon
- **MAMADOU DINDE Diallo**, Professeur Titulaire (Histoire), Université de Kankan – Guinée
- **MBONDOBARI Sylvere**, Professeur des Universités (Littérature), Université Bordeaux Montaigne – France
- **MENGUE M'OYE Alexis**, Professeur Titulaire (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **MONGUI Pierre-Claver**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **N'GORAN David**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire



- **NDOMBET André-Wilson**, Professeur Titulaire, (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZINZI Pierre**, Professeur Titulaire (Philosophie), Université Omar Bongo – Gabon
- **RENOMBO Steeve**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **TONDA Joseph**, Professeur Titulaire (Sociologie/Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **AKOMO ZOGHE S. Cyriaque**, Maître de Conférences (Civilisations hispano-africaines), Ecole Normale Supérieure de Libreville – Gabon
- **BIKOMA Florence**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **KONAN Richmond Alain**, Maître de Conférences (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d’Ivoire
- **MAGNIMA-KAKASSA Arsène**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAKITA-IKOUAYA Euloge**, Maître de Conférences (Géographie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAPANGOU Dacharly**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MBOYI BONGO Serge**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **MEBIAME ZOMO Maixant**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOMBO Charles Edgar**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**, Maître de Conférences (Linguistique), Université Omar Bongo – Gabon
- **MVE EBANG Bruno**, Université Omar Bongo, Maître de Conférences (Science Politique), Université Omar Bongo – Gabon
- **NDOMBI-SOW Gaël**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZENGUET IGUEMBA Gilchrist Anicet**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OBIANG NNANG Noël Christian-Bernard**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OVONO EBE Mathurin**, Maître de Conférences (Littérature espagnole), Université Omar Bongo – Gabon
- **PAMBO PAMBO N'DIAYE Anges Gaël**, Maître de Conférences (Littérature anglaise), Université Omar Bongo – Gabon
- **SANDOUONO FAYA Moïse**, Maître de Conférences (Histoire), Université de Kindia – Guinée
- **SOUMAHO MAVIOGA Orphée Martial**, Maître de Conférences (Sociologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **TABA ODOUNGA Didier**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon



SOMMAIRE

EFFETS LITTÉRAIRES ET COMMUNICATIONNELS.....	11
MOURSAL Makaye (Université de N'Djaména – Tchad) Incursions langagières dans les pièces de théâtre de baba moustapha, d'Ahmad Taboye et de Vangdar Dorsouma	13
LETSETSENGUI Marthe Prisca (Université Omar Bongo – Gabon) La représentation des univers créatifs des écrivains francophones.....	31
KUMBE MANDUKU DIBONGUI F. S. (Université Bordeaux-Montaigne – France) Sexualité féminine : entre pouvoir et soumission dans le roman <i>Cueillez-moi jolis messieurs</i> de Bessora	45
MOUNZIEGOU-MOMBO Narcice Wolfgan (Université Omar Bongo – Gabon) Société hésitante : discursivité fétide à travers « Aux choses du pays » de Movaizhaleine	63
SAWADOGO Issaka (Université Joseph Ki-Zerbo – Burkina Faso) Polyphonie et prise en charge de l'énonciation dans les propos des enseignants sur les langues nationales au Burkina F.....	79
OMPOUSSA Virginie (Université Omar Bongo Libreville – Gabon) IBOUEMALT NDOMBALT Marlène Jobert (Université Omar Bongo – Gabon) La guerre des statuts chez les femmes au Gabon : une forme de violence faite aux femmes par les femmes.....	95
BINGANGA Olivia (Université Omar Bongo – Gabon) L'influence de la transmission linguistique et des contraintes parentales sur le développement des compétences linguistiques chez les enfants gabonais.....	109
HUMANITÉS CLASSIQUES ET ESTHÉTIQUE MODERNE.....	123
GUÉBO Josué Yoroba (Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire) Rémunérer l'art traditionnel d'Afrique ? Esquisse d'une théorie.....	125
ARTHUR Noah Messi Frank (Université de Dschang – Cameroun) Repenser l'identité et l'histoire en Afrique noire.....	139
MOUTANGOU Fabrice Anicet (Université Omar Bongo – Libreville) « Chant du coupeur d'okoume » ou les difficultés socio-humaines liées à l'exploitation forestière dans la colonie du Gabon.....	153



DIOP Birama (Université Paris Cité – France) La légitimation du pouvoir politique en question.....	165
OUATTARA Kesséto E. (Université Felix Houphouët-Boigny – Côte d’Ivoire) Mogoya et prévention des conflits : repenser la cohésion sociale et la paix en Afrique subsaharienne	177
BORUGH BU DJORH Antoine (Université Omar Bongo – Gabon) Le concept de « force du droit » chez Hobbes à la lumière des lectures critiques de Rousseau et Kant.....	195
BALDÉ Mactarou (Université Cheikh Anta Diop de Dakar – Sénégal) La problématique de l’union du corps et de l’âme : Descartes et Spinoza....	209
MICKALA Cyrille (Université Omar Bongo – Gabon) BISSA-BI-NZUE Astride (Ecole Normale Supérieure – Gabon) Pensée technoscientifique et dépoétisation du monde. Autour de science et esthétique chez Maurice Merleau-Ponty.....	223
COULIBALY Katinan Timothée (Université Alassane Ouattara – Côte d’Ivoire) L’Afrique sous le pouvoir des dictateurs : analyse politico-sociale de la longévité au pouvoir.....	239
KOUTTE Moussa (Université de N’Djaména – Tchad) Appropriation des projets de renforcement de la résilience climatique dans le Sahel : cas des aménagements climato-résilients dans le département du Guera/Tchad.....	261
NZAOU Levi Ruben (Université de Poitiers – France) La libre circulation des personnes en Afrique centrale à l’épreuve de la gestion du covid : quelles ont été les conséquences à la frontière Gabon-Cameroun ?.....	277
DOGONI Y. (Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako – Mali) COULIBALY K. (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako – Mali) FOFANA Issa (Université des Sciences Sociales et de Gestion de Bamako – Mali) Enjeux de l’émigration irrégulière : repenser le paradigme du départ des jeunes de la commune rurale de Diallan au Mali.....	293
MEYE NDONG Serges (Université Omar Bongo – Gabon) Les immigrés ouest-africains : facteur d’insécurité ou enjeux pour l’économie gabonaise ? essai à partir du 6 ^{ème} arrondissement de Libreville et de la commune de Ntoun.....	311
AMON Angba Martin (Université Alassane Ouattara-Bouaké – Côte d’Ivoire) Modélisation et déconstruction de la formation universitaire au prisme de la résonance de Hartmut.....	331



COULIBALY Brahim (Université Alassane Ouattara – Côte d’Ivoire) AKABILE Attia Michel (Université Alassane Ouattara – Côte d’Ivoire) Déterminants socioculturels et économiques de la réticence des conjoints face à la réalisation de la consultation prénatale (CPN) au premier trimestre de la grossesse à Agnibilekrou (CRCI).....	349
SEURGONDA PATEDJORE SOUDY Jonas (Université de N’Djamena – Tchad) FOCKSIA DOCKSOU Nathaniel (Université de N’Djamena – Tchad) Les défis du transport universitaire à N’Djamena : une analyse des obstacles rencontrés par les étudiants en 2023-2024.....	367
CISSE Babacar (Université de Montréal – Canada) Pilules, sirops, huiles, crèmes et suppositoires pour quête de rondeurs : les publicités sur TikTok au péril de la santé au Sénégal.....	383
DIOP Mor (Université Cheikh Anta Diop – Sénégal) Le conseil départemental de Ziguinchor entre déficit de ressources humaines et manque d’éclat face aux populations.....	397
RAZAMANY Guy (Université de Mahajanga – Madagascar) TOTOVAHINY Bellarmin Nicodème (Université de Mahajanga – Madagascar) Nourrir la société et se nourrir en société : enjeux sociaux de la sécurité alimentaire : cas de <i>jao</i> ou <i>ja</i> chez les <i>Tsimihety</i> de <i>Mandritsara</i> à Madagascar.....	415
DJININBOH Gabriel (Université de N’Djamena – Tchad) L’intégration de l’éducation à la citoyenneté dans les programmes scolaires tchadiens : défis, opportunités et meilleures pratiques.....	433
TSIBA Jean-Kevin Aimé (IRSH-CENAREST – Gabon) ZOO EYINDANGA René Casimir (École Normale Supérieure – Gabon) Les politiques environnementales au Gabon, entre discours et réalité apodictique.....	447
MBOYI-MOUKANDA Laure Cynthia (Université Omar Bongo – Gabon) Les domaines de la filiation chez les Tsengui du Gabon : des origines à nos jours.....	467



EFFETS LITTÉRAIRES ET COMMUNICATIONNELS

INCURSIONS LANGAGIERES DANS LES PIECES DE THEATRE DE BABA MOUSTAPHA, D'AHMAD TABOYE ET DE VANGDAR DORSOUMA

Makaye MOURSAL

Université de N'Djaména – Tchad

moursalmakaye2@gmail.com

Résumé : Les incursions langagières existent dans la littérature dramatique tchadienne. Elles rendent compte de l'univers sociolinguistique des personnages et permettent d'appréhender les identités culturelles et les réalités sociales du Tchad. Notre travail porte sur les pièces de théâtre classique et moderne de Baba Moustapha, Ahmad Taboye et Vangdar Dorsouma, tous connus pour leur style d'incorporation des éléments et expressions idiomatiques de langues locales dans le français. L'objet de ce travail est d'explorer et analyser la particularité de ces incursions langagières constatées dans les textes de théâtre de ces dramaturges tchadiens. Ainsi, à la lumière de la sociocritique teintée de la sémiotique, l'analyse nous conduira à montrer comment les incursions linguistiques dans les œuvres tchadiennes permettent de rendre compte de la réalité sociolinguistique du Tchad, où le français cohabite avec les langues nationales.

Mots-clés : emprunt, incursions, langues, mixage, Tchad, théâtre.

Abstract: The language incursions exist in the dramatic literature of Chad. They reflect the sociolinguistic universe of the characters and allow us to understand the cultural identities and social realities of Chad. Our work focuses on the classical and modern plays of Baba Moustapha, Ahmad Taboye and Vangdar Dorsouma, all known for their style of incorporating elements and idiomatic expressions from local languages into French. The object of this work is to explore and analyze the particularity of these linguistic incursions found in the theatre texts of these Chadian dramaturges. Thus, in the light of socio-critical and semiotic, the analysis will lead us to show how the linguistic incursions into Chadian works allow us to account for the sociolinguistic reality of Chad, where French cohabits.

Keywords: borrowing, incursions, languages, mixing, Chad, theatre.

Introduction

Les incursions langagières sont un procédé d'insertion de mots ou d'expressions d'une langue dans une autre pour enrichir un texte ou refléter un contexte culturel spécifique. Elles sont présentes dans le parler quotidien et abondent dans les textes littéraires, notamment dans le théâtre tchadien contemporain. À ce registre, elles « révèlent une dynamique d'échange entre les cultures » (Boyer, 2001 : 45) du fait qu'elles permettent de rendre compte de la richesse et de la complexité des répertoires linguistiques des personnages, tout en offrant un espace de représentation pour des identités et des réalités socioculturelles diverses au Tchad. L'auteur classique, Baba Moustapha, et les autres dramaturges contemporains à savoir : Ahmad Taboye et Vangdar Dorsouma se font connaître du public par leur style d'incorporation des expressions idiomatiques, des emprunts linguistiques. C'est à travers leurs œuvres respectives *Le Maître des djinns* (1977), *Au pays des démocrates* ou « la



débronillardise » (2004) et *Pays alcoolisé* (2013) que se déploie, au côté du français, l'incursion des langues vernaculaires comme l'arabe dialectal, le ngambaye, le kotoko ou le maba. Ainsi, la présente étude vise à analyser la spécificité de ce mélange hybride du français et des langues nationales en s'orientant dans le contexte d'énonciation, l'impact et l'enjeu dramaturgique et idéologique. En quoi ces incursions langagières influencent-elles la réception de ces pièces par le public-lecteur ? Quelle est la particularité de ces codes mixing et switching qui émaillent l'univers théâtral tchadien ? Ces particularités, qui relèvent du génie créateur de ces dramaturges, permettent de traduire dans leur écriture les influences culturelles et linguistiques présentes dans la société tchadienne contemporaine : « Lorsqu'un individu est confronté à deux langues qu'il utilise, il arrive qu'elles se mélangent dans son discours et qu'il produise des énoncés bilingues » (Calvet, 1993 : 22). Cet alliage linguistique reflète la volonté de ces dramaturges de promouvoir les langues locales tout en communiquant dans la langue officielle du pays.

À la lumière de la sémiotique et de la sociocritique, cet article analysera la spécificité des incursions langagières dans les textes de ces auteurs. La sémiotique, comme « tout système de signes est porteur de sens » (Barthes, 1964 : 35), contribuera à analyser comment les mots et les expressions spécifiques contribuent à la signification globale des œuvres, à en refléter le contexte culturel particulier. La sociocritique, quant à elle, examinera le rapport qui existe entre les pièces de théâtre et le contexte social dans lequel elles ont été produites. En d'autres termes, elle établira la manière dont les emprunts linguistiques et expressions idiomatiques sont influencés par le contexte socio-culturel. Les résultats de cette analyse déduisent que les incursions linguistiques dans les pièces de théâtre tchadiennes rendent compte de la réalité sociolinguistique du Tchad. Le style de ces dramaturges sert bien à refléter la pluralité linguistique et culturelle au Tchad. Le français et les langues nationales coexistent et interagissent de manière dynamique.

Le présent article est articulé en trois (3) sections. La première décrit le contexte de production de ces pièces de théâtre des auteurs classiques et contemporains. La deuxième fait état de l'analyse de l'espace de reproductions des codes mixing et switching. Et la troisième discute de l'influence des incursions langagières sur la réception des pièces par le public.

1. Les auteurs et contexte de production des œuvres

Toute œuvre littéraire est influencée par son contexte de production, qui inclut des éléments historiques, culturels, sociaux et politiques. Les pièces de

théâtre des auteurs tchadiens, à savoir *Le Maître des djinns*, *Au pays des démocrates* ou « *la débrouillardise* » et *Pays alcoolisé*, sont spontanément produites à des périodes qui marquent l'avènement et l'évolution de la littérature tchadienne d'expression française, et ce depuis la parution de la première œuvre littéraire, *La Dot* de Bebnoné Palou en 1962. Elles mettent en scène, au travers de la fiction théâtrale, des intrigues centrées sur des conflits humains, sociaux et psychologiques qui reflètent la société tchadienne d'antan et d'aujourd'hui.

1.1. Baba Moustapha, l'auteur classique et sa pièce *Le Maître des djinns*

Toute littérature classe les écrivains selon qu'ils appartiennent à tel siècle, à telle époque, à tel genre littéraire ou à telle aire géographique. La littérature tchadienne obéit à cette logique de classification du fait qu'elle catégorise les auteurs selon l'année de parution de leurs œuvres, le genre littéraire et la thématique développée. Il suffit de lire *Panorama critique de la littérature tchadienne* (2003) d'Ahmad Taboye pour se rendre à l'évidence. On distingue donc des auteurs classique et contemporain. Un classique se définit d'abord du point de vue de l'histoire littéraire par ses propriétés distinctives. Ses textes sont d'une qualité excellente, comme le suggère l'étymologie latine « *classicus* », qui veut dire « de première classe ». Ils sont remarquables du fait de la qualité de leur écriture et par la vision du monde qu'ils proposent, et par ce qu'ils disent de la condition humaine. Ce sont des textes qui, au-delà de leur singularité, ont une portée universelle, donc pouvant être lus avec beaucoup d'intérêt et profit.

Un auteur classique est donc celui « qui a parlé à tous dans un style à lui et qui se trouve aussi celui de tout le monde, dans un style nouveau sans néologisme, nouveau et antique, aisément contemporain de tous les âges ». (Sainte-Beuve, 1851-1868, t. III : 42.). Mahamat Moustapha, dit Baba Moustapha, dramaturge tchadien, fait partie de cette catégorie. Il appartient à la première génération d'écrivains que compte la littérature tchadienne, aux côtés d'Antoine Bangui et de Joseph Brahim Seid. Tous ont appartenu à une époque, à un pays à très forte tradition orale où la parole a été pendant très longtemps le seul moyen de transmission des connaissances. À cet effet, Baba Moustapha se démarque du lot, et devient l'un des rares auteurs tchadiens à parler la langue française à l'époque postcoloniale. Son niveau d'instruction lui a permis de se familiariser dans l'écriture des œuvres littéraires, notamment des pièces de théâtre au caractère dramatique et au message engagé. Malheureusement, il meurt prématurément à l'âge de 30 ans, en novembre 1982. C'est en cela que les critiques littéraires le considèrent, au travers de l'ensemble et de la qualité de ses productions littéraires, comme le promoteur et classique de la littérature tchadienne, par ricochet de la littérature francophone.



Le Maître des djinns est l'une de ses pièces de théâtre. L'œuvre a paru en 1977 aux éditions Clé, à Yaoundé (Cameroun). Elle se structure en trois (3) actes, répartis inégalement en dix-huit (18) scènes. Le titre *Le Maître des djinns* donné sous forme de périphrase est une comédie ; un drame comique, diront les théoriciens de l'art théâtral. Rappelons que la périphrase est une figure de style qui consiste à remplacer un mot par une expression plus longue qui le décrit ou le définit. À cet effet, ce titre périphrastique remplace le protagoniste de l'œuvre, qui est Tidjani ; il le désigne par sa fonction de « djinn », qui représente un esprit de l'air. Certes, il s'agit du personnage Tidjani, ami de Moussa (le mari de Dansou) qui se déguise en « maître de djinns » pour remettre tout le monde à sa place dont la perverse Halimé (la mère de Dansou), l'hypocrite Hassane (ami de Moussa), la naïve Dansou et le trop crédule Moussa. Soulignons que dans les croyances religieuses arabes, un « djinn » [jin] représente un esprit de l'air dont le caractère souvent maléfique, démoniaque l'emporte sur l'action de bienfaisance. Dans ce cas d'espèce, le « maître de djinns » représente la conscience éveillée, l'exorcisme social, l'anti-marabout, l'anti-sorcier, l'anti-djinn de toutes sortes que la société produit. Dans cette pièce de théâtre, ce titre fournit une analyse des tares sociales et leur utilisation dans les malentendus qui tournent autour des valeurs de la famille. C'est la perversité des traditions ; des coutumes et us qui servent à leurrer, à duper en s'exerçant sur la naïveté des gens.

Le Maître des djinns est donc une critique de la société en prise avec ses valeurs, ses représentations et ses symboles que Baba Moustapha met en scène. Les symboles sociaux sont détournés de leurs rôles véritables pour servir les bas intérêts des personnes malintentionnées. Jacques Scherer affirme au sujet des intrigues relatives aux traditions africaines : « Le théâtre africain dénonce l'hypocrisie des prêtres, sorciers, féticheurs, imposteurs qui se moquent des crédules et leur volent leur argent. Dans une large mesure, cette imposture est considérée comme réelle par la population » (Scherer, 1992 : 110). En tout état de cause, l'œuvre est une réflexion sur les tensions et les luttes dans un contexte postcolonial. Le « djinn » symbolise une force invisible, bon génie ou esprit maléfique. Celui-ci influence la société qui nous environne. En somme, cette pièce qui explore le mélange entre le surnaturel et le quotidien, utilise ces « djinns » pour aborder des questions de pouvoir, de croyance à l'effet de fustiger les injustices sociales et lutter contre les tares de la société tchadienne. Il en est de même pour les écrivains contemporains dont les œuvres sont l'émanation de leur contexte de production.

1.2. Les auteurs contemporains : œuvres et contexte d'énonciation

Emprunté du bas latin contemporaneus, de cum, « avec », et tempus, temporis, « temps », le mot contemporain veut dire « qui est du même temps, de la même époque que quelqu'un ou quelque chose. Il désigne une personne qui vit à la même époque qu'une autre. En littérature, les auteurs contemporains désignent les écrivains ayant publié ou vécu pendant la période précédant le présent. Les dramaturges tchadiens Ahmad Taboye et Vangdar Dorsouma représentent les contemporains. Quarante-deux ans de vie les séparent depuis la mort annoncée de Baba Moustapha en 1982. À nos jours, Ahmad Taboye et Vangdar mènent des activités littéraires et artistiques. Hormis leurs pièces de théâtre, objet de notre analyse, ils en ont publié d'autres : romans, essais, pièces de théâtre. Les événements littéraires « fictionnalisés » qui sont produits dans leurs œuvres expliquent bon gré mal gré le contexte auquel ils appartiennent.

Au Pays des démocrates ou « la débrouillardise » est l'unique pièce de théâtre d'Ahmad Taboye, parue sous les Éditions du Colloque des Écrivains en 2004. Le sous-titre relié au titre par la conjonction de coordination « ou », introduit non seulement une alternative, mais aussi une équivalence, qui permet de préciser le titre de ladite pièce, d'annoncer sa teneur. Ce sous-titre décrypte plus littéralement le thème évoqué symboliquement par le titre. Construite en six (6) tableaux et en trente et six (36) scènes inégalement réparties, la pièce implique la présence d'éléments visuels ou historiques tout en rappelant que le théâtre est, étymologiquement parlant, un spectacle. La structuration de cette pièce rappelle ce que le théâtrologue Patrice Pavis appelle tableau vivant, qui est en fait une dramaturgie décrivant des milieux, la vie dans la réalité quotidienne. Cette pièce présente à chaque tableau un type, un modèle, un côté du quotidien de tout un chacun de nous, de la vie de tous les jours. Elle donne de l'homme un ensemble d'images pathétiques. En tout état de cause, le tableau vivant se prête à l'évocation de situations et de conditions plutôt qu'à celle d'actions et de caractères. Ici, le dramaturge Taboye utilise la métaphore et la périphrase pour peindre les « Fonctionnaires de la rue de 40 mètres », bien entendu « des hommes et femmes de ménage » qui quittent les quartiers Sud de la capitale pour ceux du Nord, pour offrir leurs services aux patrons et patronnes. Ils sont appelés « Dénémadjis » en ngambaye (langue vernaculaire), littéralement « déné+madji = bonnes filles », qui s'occupent des travaux ménagers ; elles cuisinent à la place de la patronne, elles font la vaisselle, elles deviennent souvent des « nounous ». Les garçons sont, quant à eux, appelés « Djims ». Ceux-ci sont chargés de nettoyer les latrines, balayer la devanture des maisons, faire les courses au marché, arroser, tailler les arbres, laver et repasser les habits. Ces jeunes se rendent chaque matin à leur lieu de travail et sont soumis à tous



les traitements dégradants de la part des patrons ou d'autres individus, qui les considèrent comme des « moins que rien ».

La vie des « Fonctionnaires de la rue des 40 mètres », ces jeunes domestiques qui offrent leurs services dans la ville de N'Djaména évoque le drame de l'exode vers les villes avec toutes les illusions et les rêves déçus. C'est à travers ce prisme de l'exode que l'auteur contemporain Ahmad Taboye fustige, dans cette pièce, le « mal vivre » depuis l'avènement de la démocratisation en Afrique, par ricochet le Tchad, tout en interpellant l'humanité sur la question des droits de l'Homme. Comme Taboye, Vangdar Dorsouma évoque, dans sa pièce de théâtre *Pays alcoolisé* la question de la démocratisation au Tchad.

Pays alcoolisé de Vangdar Dorsouma a paru en 2013 sous les Éditions Vandoris. Cette pièce se lit d'un trait et se classe selon une esthétique de la continuité formelle et de l'action. Il n'y a ni actes, ni scènes, ni tableaux ou séquences. Vangdar Dorsouma, dramaturge contemporain, de surcroît metteur en scène et comédien, s'inscrit dans une esthétique visant le renouvellement de la dénomination du système de l'organisation formelle. À ce sujet, Jean-Pierre Ryngaert indique :

Depuis Woyzeck de Büchner, et sans qu'ils suivent nécessairement tous les principes de la dramaturgie épique, des auteurs adoptent une écriture fondée sur l'alternance des vides et des pleins qui peut même devenir, dans la pratique, un usage systématique du fragment. Discontinue, elliptique, ouverte, c'est-à-dire laissant au lecteur beaucoup à construire et à imaginer, cette écriture volontiers laconique, organise le monde selon un principe de manque. Tout n'est jamais dit, tout n'est pas à dire, tout ne peut jamais être dit (Ryngaert, 2002 : 39).

La prise de position littéraire de Vangdar Dorsouma corrobore bien le point de vue du théoricien Ryngaert. Sa fable dramatique présente un agencement structurel vide du fait qu'elle s'écarte des usages traditionnels des pièces de théâtre construites en actes, tableaux ou scènes. Cet auteur s'inscrit dans une dynamique plutôt moderne de l'écriture, qu'il organise son univers mental et le structure en fonction du rythme qui lui est propre. Il se réfère à l'art de la peinture (d'un événement) qui exclut la façon de penser le texte par acte, par tableau, par séquence, etc. En effet, cette fable, qui participe du dérèglement structurel ou du renouvellement de l'écriture dramatique, commence par une longue didascalie initiale (Dorsouma : 37). Cette didascalie indique subrepticement le lieu de déroulement de l'action dramatique. Les données spatiales sont fournies par les échanges des protagonistes. La scène se joue dans un cabaret, lieu unique de rencontre de tous les « désespérés » du pays. L'auteur

utilise la technique narrative de mise en abyme pour raconter les événements. Celle-ci est une structure formelle qui consiste à insérer une œuvre à l'intérieur d'elle-même. En théâtre, elle est du théâtre dans un théâtre, c'est-à-dire une pièce où les personnages jouent une autre pièce. Les trois personnages à savoir La Vendeuse de bili-bili (sorte de boisson locale), Makounouss (le Diplômé sans emploi) et Bourmakounouss (agent routier) se relaient pour raconter chacun ses déboires. Eldorado, La Vendeuse se rabat sur ce métier de vente de bili-bili dans un cabaret du fait des pesanteurs sociales, patriarcales sur la scolarisation des filles. Comme quoi la place de la fille n'est pas à l'école. C'est ainsi qu'elle abandonne les cours en classe de CM2. Makounouss est un diplômé de Sorbonne. Après sept ans d'études chez les « nassaras », il rentre au pays, avec l'espoir d'intégrer la fonction publique, en vain. Son compagnon, Bourmakounouss, est un agent routier, imbu du désir libidineux. Chaque fois qu'il est affecté dans une province, il fait des enfants ; il se retrouve ainsi avec 11 enfants, tous, de mères différentes. D'autres personnages, des présences absentes se retrouvent dans le même cabaret. La politique s'invite dans les causeries. Le pays s'engage sur la voie de démocratisation après avoir évincé le régime dictatorial de Djaguem. Les personnages discutent du pouvoir politique à longueur de journées, mais avec discrétion de peur d'attirer la foudre de nouvelles autorités du pays. Sous l'effet de l'alcool, Bourmakounouss joue une farce en s'imaginant, dans son rêve, qu'il est le Président de ce pays. Il organise, truque et gagne les élections qu'il considère comme un jeu démocratique. Au point de vue dramaturgique, le rêve de Bourmakounouss est une technique narrative, appelée mise en abyme, que le dramaturge Dorsouma a mise en scène pour aborder la question du pouvoir politique dans ce pays imaginaire.

De tout ce qui précède, les dramaturges tchadiens relatent, en général, une période où le colonialisme fait place à d'illusoires indépendances. Aux espoirs de progrès sociaux et développement économique ne répondent que l'injustice, la violence et la soif de pouvoir qui caractérisent les gouvernements successifs. C'est en cela que la création théâtrale au Tchad se situe en prise directe avec la réalité sociale ; elle exprime un besoin d'écrire significatif des angoisses et des incertitudes de différentes périodes, qui ont marqué son histoire. De l'indépendance en 1960 jusqu'à nos jours, plusieurs régimes se succèdent durant cette période d'instabilité qui débouche sur une série de crises violentes, sanglantes, symptomatiques des déchirements d'une époque, qui, en dépit de toutes les difficultés rencontrées, demeure un moment clé de l'histoire du Tchad. Cependant, la situation sociolinguistique des personnages rend davantage compte du contexte de production des œuvres. Dans les textes, ces personnages utilisent souvent des expressions idiomatiques relatives à leurs



langues vernaculaires, de l'arabe dialectal mélangés au français pour dire ce qu'ils pensent de la société qui les environne.

2. Espace de reproduction des codes mixing et switching

Le mélange hybride de langues vernaculaires et de français existe dans notre parler quotidien. Il foisonne, au travers des échanges conversationnels, dans les textes dramatiques, objet de notre étude. À ce registre, il sera question d'identifier et d'analyser la spécificité de ce mélange hybride des langues, appelé codes mixing et switching, des mots empruntés à l'anglais. Par code mixing, nous entendons l'intégration des mots ou expressions d'une langue dans une autre, souvent au sein d'une même phrase ou unité grammaticale. Le code switching, quant à lui, se définit comme l'alternance entre deux langues ou variétés linguistiques au sein d'une même conversation ou même phrase. Bien que cette hybridité linguistique transcende les normes établies de la langue française, elle annonce une situation sociolinguistique qui se manifeste dans la façon de parler des personnages : « L'hybridation langagière reflète l'histoire des contacts interlinguistiques » (Chiss, 1998 : 102). En d'autres termes, les langues s'influencent mutuellement lorsqu'elles entrent en contact.

À cet effet, nous analyserons la dynamique de ces deux (2) codes constatés dans le parler des personnages, qui se meuvent dans un espace urbain, dénommé N'Djaména (ville référentielle, disent les sémioticiens).

2.1. L'espace urbain : ville de « N'Djaména »

L'espace désigne une vaste étendue aux confins indéterminés. Il constitue le lieu où se déploient les rapports physiques entre les personnages. Pour exister, le texte de théâtre a besoin d'un lieu, qui de toute nécessité aura un rapport de mime ou de distance avec l'espace référentiel des êtres humains. Anne Ubersfeld assigne à l'espace, un rôle important en ce sens que « si la première caractéristique du théâtre est l'utilisation des personnages qui sont figurés par des êtres humains, la seconde indissolublement liée à la première, est l'existence d'un espace où ces êtres vivants sont présents » (Ubersfeld, 1996 : 113). Qui dit présence des personnages dit espace théâtral. Ces deux éléments forment l'essence du théâtre en tant qu'art vivant et interactif. En cela, les indications spatio-temporelles qu'apportent les didascalies et celles que donnent les dialogues dans les œuvres signalent que les personnages se meuvent dans un espace urbain dénommé « N'Djaména ». Un espace de mirages, un pôle d'attraction.

« N'Djaména » est le lieu physique du déroulement du récit fictionnel. Le sociolecte topographique « rue Charles de Gaule », « quartier Moursal » (Taboye, 2004 : 69) ; « sur le marché de Ndjaména » (Taboye : 97) ; « rond-point de Dembé » (Taboye : 31) indique que l'action dramatique se passe dans un espace réel. Il s'agit ici d'une illusion du réel, d'après les sémioticiens. N'Djaména, cette ville référentielle présente l'aspect d'une agglomération avec tout ce qui s'y rapporte. Nous pouvons citer, entre autres, le marché, les rues, les quartiers. Cependant, cette ville présente un visage ambivalent, car elle est non seulement un pôle d'attraction, mais aussi celle qui, au travers de ses mirages, inspire de la répugnance à certains personnages. Des fois, ceux-ci tombent dans une situation de précarité sociale ; ils sont souvent sujets à des menaces ou provocations gratuites, car victimes d'injures, d'humiliations, de harcèlement, de mépris. Le tableau suivant témoigne du côté répugnant de la ville de N'Djaména :

Un individu : Hé, boye, hé hadama !!! (Hé, domestique, ouvrière)

Une Dénémadji : Boye, khadamma, hanna ammak wa ?
(Domestique, ouvrière, ta mère)

Un individu : Bit al kalib, ami anna talguéha wen ? (Fille de chien, ne parle pas de ma mère)

Une Dénémadji : Hawane sarrague, chey koula ma indak.
Anna nakhadim, wala michilak (espèce de pauvre, voleur,
moi, je travaille ; je ne suis pas comme toi)

Un individu : Takhadim chounou, boye sakit da ! (Quel travail tu fais, tu n'es qu'une simple domestique) (Taboye : 29-30)

Cet échange à allure de stichomythie dénote la tension sociale qui prévaut entre les filles domestiques « Dénémadjis » et des individus. Chaque fois que ces filles regagnent leur domicile, elles subissent des injures de toutes sortes sur le chemin de retour. Les expressions idiomatiques en arabe dialectal « boye », « bital kalib » « boye sakit da ! » littéralement « domestiques, des filles de chien, domestiques simples ! » soulignent que ces dernières vivent le drame d'insultes quotidien, et elles représentent des êtres « des moins que rien » aux yeux de ces individus. Ceux-ci, souvent belliqueux les hèlent tout au long de leur passage avec un « hé ! » de dédain. Ils les regardent toujours avec un air de mépris. Les protagonistes Abdoulaye-Service et Faty-Hélène apprendront à leurs frais lorsqu'ils se heurtent aussi à un groupe d'individus. À la faveur d'un remaniement ministériel, un des cousins d'Abdoulaye-Service est nommé Ministre des Ressources Humaines. À son tour, il nomme respectivement Abdoulaye-Service et Fati-Hélène au poste de Directeur général et Secrétaire au



cabinet du Ministre. Du népotisme, dira-t-on ailleurs, puisque le ministre a préféré son cousin que quiconque.

En effet, le dramaturge Taboye utilise le motif de remaniement ministériel, qui préfigure le favoritisme, la tendance à la corruption (passive) en vogue dans cette ville. Le couple Abdoulaye-Service et Fati-Hélène a vécu l'expérience lorsqu'un groupe d'individus lui dépose à son insu des matériels d'équipements de la maison. La descente du groupe d'individus sur le bureau d'Abdoulaye-Service rassure davantage sur le motif de ce don, de cet acte de bienfaisance. Ce groupe prétexte allègrement une visite au bureau d'Abdoulaye-Service dans le dessein de congratuler le nouveau responsable, semble-t-il. En voici un extrait de leur dialogue :

Un homme du groupe : *Assalam aléikoum*, mon frère,
Mabrouck! Notre cœur est frais depuis que nous avons appris votre nomination

Abdoulaye-Service : Mais, dites-moi, qui êtes-vous ? On ne se connaît pas.

L'homme du groupe : Haï ! *Dirictère*, tu nous oublies ou quoi ? C'est Mahamat et lui, c'est Choukou. Nous t'avons envoyé des petits équipements. Une autorité de ton rang doit être occupée.

Abdoulaye-Service : (*comprenant maintenant*)

Ah, oui, des gens sont venus déposer chez moi des choses dont je ne connais pas la provenance, c'est donc vous ?

Un autre homme : hi ! hi ! hi Oui, mais ce ne sont que des petites choses, *dirictère* (...). Tu appelles n'importe qui de nous, s'il y a des marchés, et nous les réaliserons pour toi...

Abdoulaye-Service : Mais je ne comprends pas. Tout ça n'est pas régulier. Vous essayez de me corrompre ?

L'homme du groupe : Corrompre, *da chounou* ? Tu comprendras, ceux qui étaient à ta place faisaient comme ça. Tu mourras misérable. (Taboye : 59-60)

Dans cet échange, il se passe une conversation entre un groupe d'individus et Abdoulaye-Service. Après les civilités d'usage, un homme du groupe prétend, dans un français approximatif « *dirictère* » mêlé à l'arabe, connaître Abdoulaye-Service. En réalité, le motif de cette visite est de s'assurer si Abdoulaye-Service a accusé réception des matériels d'équipements dont il ignorait la provenance au départ. Il s'ensuit un débat au point où Abdoulaye-Service semble traiter ce groupe d'individus, de présumés agents corrupteurs. Or, c'est une pratique routinière qui existait avant l'arrivée d'Abdoulaye-Service à ce poste de Directeur général, comme laisse entendre l'homme du groupe dans sa dernière réplique.

Les expressions idiomatiques en arabe dialectal « *da chounou* » et les mots découlant des interférences linguistiques « *dirictère* » (pour directeur) constatées dans les échanges traduisent la situation sociolinguistique des personnages. « Le mélange de codes [mixing] est souvent utilisé pour exprimer une identité biculturelle » (Shana, 2001 : 203). Au regard de cet échange conversationnel, Abdoulaye-Service et ce groupe sont des ethnies différentes. Cependant, ils se comprennent dans leur manière de parler. Ainsi, de tels personnages (groupe d'individus) qu'on suppose d'autres ethnies, et de surcroît analphabètes, sont puissants puisqu'ils peuvent influencer les nominations à des postes de responsabilité ou contribuer à la déchéance de la fonction administrative des personnages naïfs. Que du trafic d'influences dans cette société ; ils ont réussi à le faire en déposant Abdoulaye-Service de son poste de Directeur, car il est réticent à leur vouloir d'obtenir le BCA (Bon de Commande Administrative) en contrepartie. Le dramaturge Taboye voulait faire vrai en évoquant ce phénomène de corruption qui emplit N'Djaména, la ville référentielle. A-t-on l'habitude de dire dans la société : « tu manges, je mange » pour traduire cette tendance à la corruption.

L'analyse sémiotique de l'espace urbain « N'Djamena » a permis de déduire l'existence des codes mixing et switching dans l'œuvre de Taboye. Ceux-ci traduisent la situation sociolinguistique et l'identité culturelle des personnages. Au travers de cette fiction théâtrale, cette hybridité linguistique illustre la dynamique et l'évolution constante des langues à travers les interactions humaines, notamment dans la société tchadienne. Les autres dramaturges à savoir Baba Moustapha et Vangdar Dorsouma ne sont pas de reste ; ils incorporent aussi dans leurs pièces quelques expressions idiomatiques en arabe dialectal et du Ngambaye pour donner l'illusion du réel.

2.2. Les lieux scéniques : le cabaret, les domiciles

Un lieu représente un micro-espace, un lieu circonscrit sur lequel la fable dramatique se déroule. La particularité de ce lieu scénique réside sur le fait que les personnages se meuvent dans des lieux clos. Dans *Pays alcoolisé*, la scène se déroule dans le cabaret d'Eldorado comme laisse entendre l'un des protagonistes : « Rien du tout. Nous sommes toujours au cabaret d'Eldorado ... » (Dorsouma : 66). Un cabaret se définit comme un lieu de divertissement qui propose des spectacles variés tels que des chansons, des danses ou des performances théâtrales. Ici, le cabaret évoqué dans le texte de théâtre n'est autre qu'un lieu de débit de boisson. Sa tenancière s'appelle Eldorado, personnage de La Vendeuse dans cette fable dramatique. Le protagoniste Makounouss nous fait ce don d'informations :



MAKOUNOUSS: Excusez ma curiosité, mais depuis que ce Bourma m'a emmené dans votre cabaret, j'ai fait un constat. Vous êtes une vendeuse de *bili-bili* pas comme les autres.

LA VENDEUSE : pas comme les autres, c'est-à-dire ?
(Dorsouma : 42).

À tous égards, le « cabaret d'Eldorado » est un lieu clos. Au plan dramaturgique, l'auteur Dorsouma semble respecter la règle unitaire classique d'écriture des pièces de théâtre : « l'unité de lieu, d'action et de temps » chère aux auteurs dramatiques classiques. La scène se déroule en un lieu unique (cabaret), du matin au soir (24 heures) et l'intrigue se focalise sur le pouvoir politique. En effet, le cabaret d'Eldorado cristallise toutes les rencontres des « désespérés » du pays où le pouvoir démocratique prend ancrage. Il sert de cadre d'échanges, de discussions sur le pouvoir politique. Cependant, il constitue un lieu de discrétion, de confidences. Les personnages sont tenus à l'obligation de réserve à l'effet d'éviter de tomber dans le piège « des oreilles indiscretes », qui pullulent dans « ce pays ». L'échange vif entre La Vendeuse et Makounouss en langue vernaculaire (le ngambaye) et en arabe dialectal mélangés au français permet de se rendre à l'évidence :

LA VENDEUSE : Il n'y a pas plus explicite que cette façon de parler. Djaguem a régné de telle sorte que le peuple s'est même forgé une nouvelle langue pour survivre. Traduis-moi cette langue : « *Kan tu gué daye el dan, sida taï* ».

MAKOUNOUSS : C'est l'Allemand ou le Massa ?

LA VENDEUSE : « *Kan inti aou pige mafi da, reste bicheche*. » C'est la langue d'un peuple opprimé qui se libérer. « *Kan tu gué daye el dan, sida taï* », cette phrase signifie simplement : « si tu ne veux pas mourir, tu la boucles. Surtout qu'on ne sait pas qui est qui ? moins encore qui fait quoi ? (Dorsouma, 2013 : 40)

Nous sommes toujours au Cabaret d'Eldorado. Le dialogue entre La Vendeuse et Makounouss semble continuer, mais le ton change ; il devient grave. Le sujet de conversation change. Les protagonistes abordent la question du pouvoir politique, qui reste un domaine sensible en ce pays imaginaire. La discrétion s'impose en ce lieu d'engouement. Pour déjouer la vigilance, La Vendeuse utilise un mélange de langues composé d'arabe dialectal, du français et du ngambaye dans sa façon de parler. Nous pouvons observer et décomposer schématiquement la nature structurale de cet énoncé comme suit : « *Kan inti* [arabe dialectal] *aou pige* [ngambaye] *mafi da* [arabe dialectal], *reste* [français] *bicheche* [arabe dialectal] ». C'est la nouvelle langue du peuple opprimé, dit La Vendeuse. En cela, elle veut attirer l'attention de Makounouss afin qu'il retienne

sa langue. Point de français dans ce cabaret, insinue-t-elle. Au-delà de toutes ces considérations, le code-switching trouve sa raison d'être ici, puisque les protagonistes s'expriment dans une sorte de langue hybride (arabe dialectal-ngambaye-français); ils adoptent une stratégie de communication afin d'esquiver tout débat centré sur ce contexte politique délétère : « Le code-switching permet aux locuteurs de signaler les changements de contexte ou de rôle dans la conversation » (Gumperz, 1982 : 98). Les personnages adaptent donc leur discours à cette situation spécifique. À l'évidence, il s'agit ici d'une façon de marquer des nuances dans cette interaction sociale.

Le dramaturge Dorsouma utilise un mobile littéraire qu'est « la cabaret d'Eldorado » pour aborder la question du pouvoir politique dans « ce pays ». Même si le cabaret constitue un cadre d'engouement, d'échange d'idées ; il est réputé pour être un coin dangereux, suspect. La méfiance et le silence constituent des règles de conduite pour éviter tout soupçon. En tout état de cause, si Dorsouma fait usage de quelques expressions idiomatiques pour donner l'illusion du pouvoir démocratique dans sa pièce de théâtre, Baba Moustapha en fait pareil avec *Le Maître de djinns*.

Dans *Le Maître des Djinnns*, l'auteur Baba Moustapha mêle, à travers son texte, des collages empruntés à la langue arabe. Il évoque avec un certain réalisme la question d'ingérence de certaines belles-mères dans le foyer de leurs filles. La scène d'intoxication se passe au domicile conjugal de Dansou. En l'absence du mari de cette dernière, Halimé, la mère de Dansou prétexte une visite de courtoisie chez sa fille :

HALIMÉ : « Oui, je sais. Ton mari n'a pas d'argent, la vie est chère et ceci et cela. Tu l'as toujours dit et s'il ne tenait qu'à toi, cette armoire, ce lit **Abdalala**, cette glace, ces bijoux, ce collier **Faradjalla** de douze pièces d'or, ces **Kiris**, ces **Krouss**,.... **Bougayes** » (Moustapha, 1977 : 11)

Il s'agit ici d'une longue tirade (que nous avons coupée) où Halimé tient un réquisitoire. Elle s'en prend à sa fille qui semble ignorer la situation sociale à laquelle elle est soumise. Halimé tient un discours d'incitation à la révolte. Les idiomes en arabe local à savoir abdala (lit à baldaquin), faradjalla (sorte de médaille féminine), kiris (anneaux des bras), krouss (boucles d'oreilles), bougayes (petit collier en forme cylindrique) participent de la sémantique du bien matériel. Dans cette société imaginaire, le matériel prime sur tout, peu importe le sacrifice que l'on consentit pour l'obtenir. Ici, le dramaturge déroule une tendance sociale où toutes les femmes de l'époque aspirent à ce bien matériel pour se faire prévaloir. C'est cette triste réalité sociale que Baba



Moustapha a voulu dépeindre avec réalisme dans son œuvre, en utilisant des mots, des idiomes en arabe local qui relèvent du code mixing.

De tout ce qui précède, les exemples de codes mixing et switching abondent les textes de théâtre (objet d'étude), mais nous ne saurions être exhaustif. Les auteurs tchadiens en ont fait usage dans leurs textes aux fins de donner l'illusion du réel. Cependant, la spécificité de ces codes définit aussi leur style d'écriture et l'idéologie qui les préoccupe en produisant ces pièces de théâtre.

3. Influence des incursions langagières sur la réception des pièces

Les incursions langagières sont un procédé d'insertion de mots ou d'expressions d'une langue dans une autre, avons-nous déjà dit. Elles participent de la technique narrative, d'écriture des œuvres littéraires des auteurs tchadiens. Elles relèvent du procédé de stylisation des dramaturges, c'est-à-dire de l'esthétique de leurs pièces de théâtre.

Il s'agira d'analyser l'enjeu dramaturgique et idéologique de ces incursions langagières, qui contribuent, à la fois, à l'enrichissement des textes dramatiques et au reflet du contexte culturel et social spécifique.

3.1. Enrichissement du texte dramatique

Les œuvres littéraires foisonnent des mots et des phrases d'une langue étrangère ou nationale dans leur structure formelle ou narrative. Et cela relève du choix esthétique de chaque écrivain. Dans *Seuils*, Gérard Genette souligne que certains micro-discours paratextuels sont obligatoires et canoniques, et d'autres sont facultatifs et relèvent du choix de l'écrivain et sont donc chargés de résonance esthétique et sémantique particulière. Genette montre comment certains éléments entourant le texte sont nécessaires pour sa réception correcte, et d'autres ajoutent une couche supplémentaire de sens et de style.

À cet effet, les auteurs dramatiques tchadiens se définissent par leur style d'incorporation des expressions idiomatiques en langues vernaculaires dans les textes de théâtre. Ce qui participe en partie de leur esthétique théâtrale. Soulignons qu'une esthétique se définit comme l'étude des principes et des éléments qui contribuent à la beauté et à l'impact de leurs pièces de théâtre respectives. Ces dramaturges tchadiens ne tombent pas dans les travers de ceux qui, comme Jacques Scherer, dans *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, comprennent la réalité théâtrale africaine à partir d'un certain nombre de codes et de stéréotypes propres à une esthétique occidentale. Ici, ils s'en démarquent ; ils font usage des mots ou expressions en arabe dialectal, en ngambaye, en sar

aux fins de produire un effet humoristique. C'est ce dernier aspect qui intéresse notre étude le plus. En adoptant une façon spécifique de parler, l'on se rend compte que les incursions langagières produisent des effets d'humour ou d'ironie. L'échange conversationnel entre La vendeuse de bili-bili et Makounouss nous rappelle une figure rhétorique (humour) que le dramaturge Dorsouma a déployée. Reprenons le même dialogue :

LA VENDEUSE : Il n'y a pas plus explicite que cette façon de parler. Djaguem a régné de telle sorte que le peuple s'est même forgé une nouvelle langue pour survivre. Traduis-moi cette langue : « **Kan tu gué daye el dan, sida taï** ».

MAKOUNOUSS : C'est l'Allemand ou le Massa ?

LA VENDEUSE : « **Kan inti aou pige mafi da, reste bicheche.** » C'est la langue d'un peuple opprimé qui se libère. « **Kan tu gué daye et dan, sida taï** », cette phrase signifie simplement : « si tu ne veux pas mourir, tu la boucles. Surtout qu'on ne sait pas qui est qui ? moins encore qui fait quoi ? (Dorsouma, 2013 : 40)

Dans ce dialogue, Makounouss semble ne pas comprendre le langage de La Vendeuse. C'est ce qui le pousse à répondre par cet humour : « *C'est l'Allemand ou le Massa ?* ». L'on sait que l'humour est une forme qui vise à provoquer le rire ou à divertir en mettant en évidence des situations de manière souvent ironique. Dans ce dialogue, il n'est pas un fait aléatoire ; il comporte un enjeu dramaturgique. En effet, « l'humorisation » de ce dialogue par l'utilisation des langues vernaculaires enrichit le texte, par ricochet toutes les pièces de théâtre des auteurs tchadiens. C'est une invite au renouvellement de l'écriture dramaturgique que le dramaturge Vangdar Dorsouma a mise au point. Les langues vernaculaires valent au même titre que le français dans l'écriture des œuvres littéraires, et contribuent en même temps à leur esthétique voire dynamique. Cependant, ce procédé d'insertion des langues vernaculaires dans une autre langue, ne contribue non seulement à l'enrichissement des textes littéraires, mais aussi il participe de l'exploration du contexte social et de l'identité culturelle.

3.2. Exploration du contexte social et de la diversité culturelle

Au-delà de toutes considérations dramaturgiques, les incursions langagières habitent un enjeu idéologique. Elles apportent une authenticité et un exotisme qui attirent le lecteur. Même si leur présence rend le texte difficile à comprendre pour ceux qui ne maîtrisent pas les langues vernaculaires, leur



présence renforce l'immersion dans la culture d'autrui. En réalité, les mots spécifiques à une culture portent des significations et des connotations, qui enrichissent le contexte culturel et social du récit.

Sur le plan social, les incursions langagières révèlent les hiérarchies sociales. Les auteurs offrent une représentation vivante et nuancée du contexte social dans lequel leurs personnages évoluent, enrichissant ainsi la compréhension du lecteur. Les choix linguistiques reflètent les tensions ou les conflits entre différents groupes sociaux. Elles montrent comment les personnages interagissent entre eux. Du point de vue de leur classe sociale, nous notons la présence de simples ménagères (les Dénémadjis), de fonctionnaires (Moussa et Bourmakounouss), d'étudiants (Makounouss), des patrons, de domestiques (les Djims), de directeurs (Abdoulaye-Service), de ministres (Ali, une présence absente), de secrétaires (Fati-Hélène), pour ne citer que ceux-là. Toute une catégorie sociale qui est représentée dans les textes. Comme quoi « le théâtre doit nous faire retrouver le sens concret de la vie » (Artaud, 1985 : 32). Cette hiérarchisation sociale est rendue possible par les conflits qui opposent certains personnages à d'autres :

Un individu : Hé, boye, hé hadama !!! (Hé, domestique, ouvrière)

Une Dénémadji : Boye, khadamma, hanna ammak wa ?
(Domestique, ouvrière, ta mère)

Un individu : Bit al kalib, ami anna talguéha wen ? (Fille de chien, ne parle pas de ma mère) Taboye (2004 : 29)

Ce dialogue révèle la tension qui règne entre deux catégories sociales. À l'analyse, des insultes fusent de part et d'autre. Il y a des individus qui se surestiment et sous-estiment les autres. L'exemple de cet individu et une des « Dénémadjis », bien entendu femme de ménage, est illustratif. Dans les textes, même si l'on considère les Dénémadjis des « moins que rien », culturellement elles ont appris une langue qu'elles maîtrisent parce qu'elles sont d'un autre univers social et culturel. Dans le cas d'espèce, les incursions langagières nous enseignent l'arabe dialectal grâce à la traduction juxtaposée. Elles nous inculquent des connaissances linguistiques sur la langue Sar, par exemple (une langue parlée dans le Sud du Tchad) à l'exemple des salutations d'usage entre Abdoulaye Service et Fati-Hélène :

Service-Abdoulaye : Baye ?

Faty-Hélène : Carry ! (Taboye, 2004 : 9).

« Baye » et « Carry » sont des idiomes Sar, qui signifient littéralement et respectivement « comment ? » et « ça va ! ».

Par ailleurs, les choix linguistiques d'un personnage révèlent son identité, ses origines ou son niveau d'acculturation. Les anthroponymes qui habillent les personnages constituent un ensemble cohérent et chargé de diverses connotations. Les noms des personnages comme Makounouss (vaurien) et Bourmakounouss (menteur vaurien) sont évocateurs dans les textes. Les Dénémadjis et les Djims relèvent de l'identité culturelle propre à la communauté Sar ou Ngambaye. En intégrant différentes langues, les auteurs dramatiques sont dans la perspective d'une esthétique réaliste. Ils créent un dialogue interculturel au sein du texte permettant au lecteur de mieux comprendre les dynamiques et les tensions entre les cultures comme souligne Brook (1977 : 63) « le théâtre est un espace où les cultures se rencontrent et dialoguent ». En somme, ces incursions enrichissent le texte en offrant une vision plus complexe de la réalité culturelle des personnages et de leur environnement.

Conclusion

Il est indéniable que l'auteur classique Baba Moustapha et les autres contemporains, à savoir Ahmad Taboye et Vangdar Dorsouma, sont connus pour leur style d'incorporation des expressions idiomatiques au côté du français dans leurs textes respectifs. Au travers de ces incursions langagières de l'arabe dialectal, des langues vernaculaires, ces textes dramatiques reflètent la période où les pièces de théâtre ont été produites. À l'analyse, ces pièces dénotent en même temps le contexte sociolinguistique et les réalités culturelles de la société tchadienne. L'approche sémiotique et sociocritique du texte théâtral a donc permis de déduire de l'existence d'une certaine dynamique et de l'évolution constante des langues à travers les interactions humaines. Cependant, l'enjeu dramaturgique de ces incursions langagières participe de l'effet stylistique et humoristique enrichissant le texte dramatique des auteurs tchadiens. Au Tchad, le français, première langue officielle du pays, « ne souffre d'aucune concurrence linguistique »¹ du fait que des emprunts dialectaux hétérogènes ou l'usage des langues étrangères ne disputent pas cette langue d'usage commun. La présente étude sur les incursions langagières a permis de déduire que l'appropriation du mélange hybride constitué du français, des langues vernaculaires et de l'arabe dialectal dans un contexte multilingue tchadien

¹ Extrait du discours du Représentant de la Chaire Senghor de la Francophonie au Tchad, Professeur Khalil Alio, prononcé au lancement des Journées scientifiques de la Francophonie à N'Djaména, novembre 2021.



demeure une réalité pour le pays. Même si, ce parler hybride de la « sarabisation et/ou arabisation » du français est méconnu du contexte social et littéraire, néanmoins il demeure une réalité absolue au Tchad.

Bibliographie

- ARTAUD Antonin, (1985), *Le théâtre et son double : suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard.
- BARTHES Roland, (1964), *Éléments de sémiologie*, Paris, Éditions du Seuil.
- BOYER Henri, (2001), *Langues en contact et incidences culturelles*, Paris, L'Harmattan.
- BROOK Peter, (1977), *L'Espace vide*, Paris, Seuil.
- CALVET Louis-Jean, (1993), *La Sociolinguistique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- CHISS Jean-Louis, (1998), *Incursions et hybridations linguistiques*, Paris, Didier Érudition.
- DORSOUMA Vangdar, (2013), *Pays alcoolisé in Abrasse-Afine*, Éditions Vandoris.
- GENETTE Gérard, (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- GUMPERZ John J, (1982), *Discourse Strategies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOUSTAPHA Baba, (1977), *Le Maître des Djinns*, Yaoundé, Editions Clé.
- RYNGAERT Jean-Pierre, (2002), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan Université.
- SAINTE-BEUVE Augustin de, (1851-1868), « Qu'est-ce qu'un classique ? », dans *Causeries du Lundi*, Paris, Garnier.
- SHANA Poplack, (2001), "The Care and Handling of a Mega-Corpus: The Ottawa-Hull French Project", In *Directions in Sociolinguistics*, Oxford, Blackwell.
- SCHERER Jacques, (1992), *Le Théâtre en Afrique noire francophone*, Paris, PUF.
- TABOYE Ahmad, (2003), *Panorama critique de la littérature tchadienne*, N'Djaména, Centre Al Mouna.
- TABOYE Ahmad, (2004), *Au pays des démocrates ou « la débronillardise »*, Paris, Éditions du Colloque des Écrivains.
- UBERSFELD Anne, (1996), *Lire le théâtre III*, Paris, Belin.

Cahier De La Recherche Africaine

REVUE PLURIDISCIPLINAIRE : LETTRES, ARTS ET SCIENCES
HUMAINES



TOGETHER WE REACH THE GOAL

Année 3 - N°5 - Jan-2025

**BP: 17004, Université Omar Bongo
Libreville (Gabon)**

revue.cra@revue-cra.com / cra.uob@gmail.com
www.revue-cra.com

**ISSN : 2958-5805 (E)
2958-5813 (P)**

**Tel : (+241) 077853540 / 066600380 /
(+33) 0647489781
gnkeditons.gab@gmail.com**



ISBN : 979-8-30602-397-7

