



ISSN 1724-0700

ISSN en ligne 2260-8087

Patrice Nganang, entre subversion et reterritorialisation linguistique

Angéline Chabi

Université de Lille, France
tchabi.angeline@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5503-3561>

Reçu le 29-08-2022 / Évalué le 07-10-2022 / Accepté le 29-10-2022

Résumé

Homme de Lettres et de combat, l'écrivain camerounais Patrice Nganang, né en 1970, est un auteur dont les textes forcent de plus en plus l'admiration des critiques. S'il est très connu pour son engagement contre le pouvoir despotique en place dans son Cameroun natal depuis une trentaine d'années, il se démarque surtout dans le champ littéraire francophone par son français réinventé. À ce propos, *Temps de chien*, son roman paru en 2001, est assez illustratif : pastiche, collage linguistique, viol, transgression et néologisme sont autant de procédés par lesquels Nganang tente de déplacer les lignes. Alors se pose la problématique de la subversion ou de la « déterritorialisation - reterritorialisation » qui, à l'analyse, soulève d'autres questionnements, celui de l'identité et de l'interculturalité. En érigeant son droit de copropriété sur la langue française, Nganang y laisse son empreinte, prônant ainsi le multilinguisme, à la suite d'Edouard Glissant et Jacques Derrida, au détriment d'un monolinguisme absolu.

Mots-clés : subversion, multilinguisme, identité, littérature francophone

Patrice Nganang, tra sovversione e riteritorializzazione linguistica

Riassunto

Uomo di lettere e di lotta, lo scrittore camerunense Patrice Nganang, nato nel 1970, è un autore i cui testi sono sempre più apprezzati dalla critica. Sebbene sia noto per il suo impegno contro il potere dispotico in vigore da trent'anni nel suo paese natale, il Camerun, questo scrittore si distingue nel campo letterario francfono per il suo francese reinventato. A questo riguardo, *Temps de chien*, il suo romanzo pubblicato nel 2001, è piuttosto esemplificativo: pastiche, collage linguistici, violazioni e trasgressioni delle regole sintattiche, e neologismi sono tutti procedimenti con cui Nganang cerca di "spostare le righe". Ciò solleva la questione della sovversione o della "deterritorializzazione-riterritorializzazione" che, qualora analizzata, solleva altre questioni sull'identità e sull'interculturalità. Stabilendo il proprio diritto di proprietà sulla lingua francese, Nganang lascia la sua impronta su di essa, sostenendo così il multilinguismo, sull'esempio di Edouard Glissant e Jacques Derrida, a scapito di un monolinguisimo assoluto.

Parole chiave: sovversione, multilinguismo, identità, letteratura francofona

Patrice Nganang, between subversion and linguistic reterritorialization

Abstract

A man of letters and a combatant, the Cameroonian writer Patrice Nganang, born in 1970, is an author whose works are increasingly attracting the admiration of critics. Although he is well known for his commitment against the despotic power in place in his native Cameroon for the past thirty years, he stands out in the French-speaking literary field for his reinvented French. In this regard, *Temps de chien*, his novel published in 2001, is quite illustrative: pastiche, linguistic collage, infringement, transgression and neologism are all processes by which Nganang attempts to move the lines. This raises the issue of subversion or deterritorialization - reterritorialization which, upon analysis, raises other issues, namely of identity and interculturality. By establishing his right of co-ownership over the French language, Nganang leaves his mark on it, thus advocating multilingualism following Edouard Glissant and Jacques Derrida, to the detriment of absolute monolingualism.

Keywords: subversion, multilingualism, identity, francophone literature

Introduction

Si Patrice Nganang est devenu populaire dans le champ littéraire francophone grâce à la parution de *Temps de chien* (Nganang, [2001], 2007), l'œuvre qui lui valut deux distinctions successives¹, il aura surtout marqué les médias en 2017, suite à ses démêlés politiques avec le pouvoir dictatorial en place dans son Cameroun natal. C'est dire toute l'implication de l'écrivain dans la vie politique de son pays mais également de son continent. Les essais qu'il multiplie à cet effet sont d'ailleurs assez évocateurs : *Le principe dissident* (Nganang, 2005), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine*, pour une écriture préemptive (Nganang, 2017), *La République de l'imagination* (Nganang, 2009), *Contre Biya, procès d'un tyran* (Nganang, 2011), pour ne citer que ceux-là. Avec la hargne qui caractérise ses prises de position, Nganang est l'un de ces auteurs africains qui ont opté pour une esthétique du refus et de la subversion. Le thème de la subversion, en effet, est de plus en plus au cœur de la littérature francophone. Il est la toile de fond de nombreuses œuvres d'écrivains africains, mais il voile un autre thème encore plus prenant chez ces auteurs, celui de la « déterritorialisation » ou de l'éclatement des frontières linguistiques. L'écriture serait-elle alors une plaie qui résiste au temps ou une arme contre un discours réductionniste ou minimaliste ? La poétique discursive de Patrice Nganang semble nous en convaincre :

En tant qu'écrivain, mon ambition est de dire les choses sans ambages, de restituer sa valeur au langage des personnes dont je raconte l'histoire, en quelque sorte, de donner un sens à la poésie de leur vie [...]. J'inscris mon

écriture dans le présent concret du Cameroun, dans le présent immédiat d'une ville, Yaoundé, et même plus loin, de quelques quartiers de ce Yaoundé-là. La sincérité veut que je transpose dans mes romans le langage des quartiers dont je parle. (Nganang, 2002).

Le ton est clair, Nganang poursuit un double défi. Il s'agit pour l'auteur camerounais, non seulement de représenter la réalité, mais surtout de la calquer, d'y coller au plus près : dire le quotidien des habitants de Madagascar - un quartier populaire de Yaoundé - dans un contexte fictionnel en lui restituant son originalité. L'enjeu de cette entreprise, à l'analyse, réside moins dans la démarche que dans l'intention de l'auteur. Car, si dire la réalité a toujours été le propre du roman, le dire « sans ambages » insinue une préméditation subversive quand on connaît les rapports de l'écrivain à sa langue d'écriture, le français. Comment, en effet, dire avec des mots d'« Ailleurs » (Nganang, [2001], 2007 : 22) des réalités qui sont d'« Ici » ? Au-delà de son caractère réaliste, l'entreprise de Patrice Nganang est de l'ordre d'une déconstruction et d'un recadrage de débats historiques. La langue qui apparaît comme la principale cible n'est-elle finalement pas le prétexte d'une belle pique contre le colonisateur ?

1. Patrice Nganang ou le français réinventé

Dominique Maingueneau, dans l'un de ses travaux portant sur les relations que développe une œuvre avec son époque, faisait cette réflexion :

L'écrivain n'est pas confronté à la langue mais à une variété de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler interlangue. Par là on entendra les relations entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. [...] C'est sur les frontières qu'il écrit, non pas tant en français la jointure instable des divers espaces langagiers. (Maingueneau, [1993] 1994 : 104).

La particularité de Nganang, c'est qu'il n'emploie pas des variétés du français, il en réinvente au rythme de l'ébriété de ses personnages dont il choisit de restituer le discours in extenso, créant de ce fait une agression dans la langue d'écriture. Dans *Temps de chien*, le personnage de l'écrivain encore appelé « l'homme en noir-noir » (Nganang, [2001], 2007 : 149) ou « Corbeau » (Nganang, [2001], 2007 : 149), victime de la lâcheté de ses amis du bar, fut jeté en taule. Une fois libéré, il revint sur ses pas et profite d'une discussion pour vider son sac :

Vous tous là qui me regardez avec vos gros yeux, combien de fois m'avez-vous raconté que vous souffrez ? Mais êtes-vous seulement prêts à souffrir pour votre

frère ? Non, vous m'avez tous laissé croupir en prison, alors que c'est pour vous défendre qu'on m'y a mené. Où est passé l'homme en vous ? Qu'êtes-vous devenus ? Où est votre tête ? (Nganang, [2001], 2007 : 204).

La principale question de l'homme en noir-noir, au-delà de son aspect synecdochique, retient ici l'attention : « Où est passé l'homme en vous ? ». Une interrogation qui reprend à elle seule toute la problématique de cette œuvre de Nganang. On se souvient, en effet, de la mission que Mboudjak, le personnage animalier s'était assignée : « interpellier l'humanité » (Nganang, [2001], 2007 : 42) en l'homme. C'est ainsi qu'il se fait « Chercheur en sciences humaines » (Nganang, [2001], 2007 : 104), « chien penseur » (Nganang, [2001], 2007 : 56), chien « observateur » (Nganang, [2001], 2007, p. 43) mais surtout « chien scientifique » (Nganang, [2001], 2007 : 225). En tant que tel, Mboudjak n'avait qu'« une et une seule question » (Nganang, [2001], 2007 : 43) de recherche : « Où est l'homme ? » (Nganang, [2001], 2007, pp. 43,64,185). On comprend alors que pour mieux appréhender les questionnements de l'écrivain-personnage, il faut moins la connaissance de la langue d'écriture que celle de l'anthropologie africaine.

Dans plusieurs régions d'Afrique en effet, et même dans la pensée théologique occidentale, le cœur constitue l'organe par lequel l'homme se définit et se distingue de l'animal. Le livre des Proverbes dans la Bible le précise bien : « Plus que sur toute chose, veille sur ton cœur, c'est de lui que jaillit la vie. » (Proverbes, 1975, [édition du Cerf, 1973] : 948) ou encore : « Comme l'eau donne le reflet du visage, ainsi le cœur de l'homme pour l'homme. » (Proverbes, 1975, [édition du Cerf, 1973] : 984). C'est ainsi que, d'un sanguinaire ou d'un individu vil, sans foi ni loi, on dira : « il n'y a pas d'homme en lui », tout comme on dirait en français : « c'est un homme sans cœur » pour traduire la barbarie ou la méchanceté de ce dernier. L'écrivain de Temps de chien, voulant cracher son fiel, se situe dans cette logique. La suite de son réquisitoire le confirme d'ailleurs : « Des loques vous êtes ! Incapables de raison, incapables de réflexion, incapables de courage ! Vous vous tuez à l'alcool, mais vous êtes plus lâches que des hyènes. » (Nganang, [2001], 2007 : 204-205). Chez l'auteur camerounais, il n'y a pas de frontière qui tienne. Les langues, tout comme les cultures s'imbriquent l'une dans l'autre souvent de façon presque inattendue. Et parfois, les interférences linguistiques ne suffisent pas à briser les frontières ; il faut, pour porter la subversion à son comble, y ajouter des emprunts lexicaux et calques syntaxiques dont seul l'auteur maîtrise l'art. Des exemples de cette alternance codique abondent dans l'œuvre en étude. Quelques-uns peuvent être cités ici :

- « A di tell you » (Un pidgin-english qui signifie « Je te dis ») (Nganang, [2001], 2007 : 62).

- « Bo-o, no do that, supplia-t-il, marchant au ralenti vers la future victime. A beg no do that, bo-o ! » (Une expression qui peut se traduire par : « S'il te plaît, ne fais pas ça, [...], je t'en prie, ne fais pas ça ! ») (Nganang, [2001], 2007 : 72).
- « 'Dis na pays, ma sœur, lef am so.' » (ce qui signifie : « c'est le pays ma sœur, laisse seulement comme ça »). (Nganang, 2022 : 9).
- « 'Touch dan télé again ; a go cho you pepe for ya.' » (Traduction : « Touche la télé encore, je vais te montrer le feu ici, ou, je vais te battre ») (Nganang, 2022 : 13).
- « "Make you come", lui dit-il, come for long' » (« Il faut venir, viens pour longtemps ») (Nganang, 2022 : 192).
- « Ma woman no fit chasser me for ma long, dis donc ! Après tout, ma long na ma long ! » (Cela signifie : « Ma femme ne peut pas me chasser de ma maison, dis-donc. Après tout, ma maison c'est ma maison ! » Un mélange de français, d'anglais et du douala, un dialecte du Cameroun) (Nganang, [2001], 2007 : 97).
- « Dis-nous tara, tu l'as finalement win ? » (« Dis-nous Tara, tu l'as finalement gagné ? ») (Nganang, [2001], 2007 : 131).

Mais le plus inattendu des mélanges linguistiques chez Nganang n'est certainement pas celui qui mêle le français à l'anglais, mais bien plus celui qui fait fondre, ex abrupto, les langues du colonisateur dans celles -encore plus nombreuses- du colonisé. Les personnages de Nganang, si ce n'est Nganang lui-même, sont coutumiers du faire, mêlant sans sourciller leur français déjà personnalisé à leurs dialectes locaux, au fulfuldé, au bulu ou encore au medumba² :

- « Menmà, you tcho fia ? » (Nganang, [2001], 2007 : 52) (Une phrase en medumba qui peut se traduire par : « Mon frère, tu vas bien ? Comment vas-tu ? »).
- « Regardez-moi un énergumène comme ça qui vient dans un bar comme celui-ci où les gens me respectent dire que c'est lui qui me gère, anti Zamba ouam. » (Nganang, [2001], 2007, p. 80) (« anti Zamba ouam » est une exclamation en bulu, une langue du sud-Cameroun, qui signifie « Oh mon Dieu ! »).
- « Mi nal mi. » (Nganang, [2001], 2007 : 272) (Une exclamation en bulu qui signifie « N'importe quoi ! Fiche le camp »).

Ici, s'opère ce qui s'apparente à un effacement stratégique des barrières entre le nord et le sud, entre le centre et les périphéries, et, par analogie, entre le fort et le faible, le dominant et le dominé. C'est dire toute la portée que revêt pour l'auteur camerounais son rapport à la langue, portée dont Nourredine Saadi nous précise les contours :

Quand il [l'écrivain] est considéré comme francophone, (avec toutes les réserves à mettre à ce qualificatif), il est d'emblée placé dans une étrange posture quel que soit d'ailleurs le rapport à cette langue : assujettissement, aliénation, langue d'élection, langue d'adoption, d'accueil, d'hospitalité voire d'hostilité...Il y a là, violence dans ce je à la langue que l'écrivain habite ou acquiert une langue d'une autre histoire, pour moi de la violence coloniale. (Saadi, 2013 : 77).

Chez l'auteur camerounais, il s'agit moins d'une violence que d'un viol linguistique que l'auteur opère dans son œuvre en imposant sa propre vision du parler camerounais. Au seuil de son dernier roman, on pourrait lire ce qui suit :

Dans ce livre, un nombre de langues camerounaises sont utilisées de manière verticale, le français, la camfranglais, le pidgin, le medumba, l'éwondo, l'anglais, ainsi que quelques autres, parce que c'est ainsi que le Yaoundéen pense et parle naturellement. (Nganang, 2022 : 5).

Docta, l'un des fameux personnages de Temps de chien est un ingénieur chômeur qui, désœuvré, se noie dans l'alcool et le sexe. Parmi les victimes de ses bassesses, on décompte Virginie dont il affirme ouvertement : « Je vais la dormir. [...] Je dois la dormir ! » (Nganang, [2001], 2007 : 88). Pour percer le sens du verbe « dormir » dans ce contexte-ci, il faudra, évidemment, entrer dans la logique grivoise du personnage. La présentation que fait le narrateur de ce dernier peignait déjà ses travers moraux : « En attendant, il tuait sa vie à l'alcool, et l'agrémentait stratégiquement au sport litique. » (Nganang, [2001], 2007 : 87). Tel est le raisonnement qui fait de l'infinitif « dormir » un synonyme de coucher au sens érotique du terme. La suite de ses blâmes à propos de la jeune dame est sans ambiguïté : « Voilà partir le coupement le plus stratégique du Cameroun, balançant ses fesses comme la Vierge Marie l'avait fait devant le regard de Dieu avant de se faire violer ! » (Nganang, [2001], 2007 : 88). Mais alors, qui viole, finalement ? L'auteur qui invente et réinvente des mots francisés n'ayant de sens que dans son imaginaire linguistique ? ou le personnage qui n'en est qu'un prête-nom ? Et qui est violée ? La langue assurément. Et si Docta, le personnage-écrivain, tient à aller au bout de sa démonstration vitupère, c'est certainement pour finir de tout dé-construire :

Docta avait appuyé sur « coupement le plus stratégique », comme c'eût été la quintessence de cette thèse qui lui avait donné à la longue son titre de survie. Il s'approcha du comptoir de mon maître. « Vous savez qui la coupe ? » demanda-t-il à Massa Yo et au vendeur de cigarettes.

Laissons venir, car il le savait bien sûr, lui. « Un mange-mille, je vous assure ! »

Déception de tout le bar ! Le vendeur de cigarettes rectifia, renseigné : « Tu veux dire un officier de gendarmerie ? [...]. » (Nganang, [2001], 2007 : 88-89).

Quand le mange-mille cesse d'être un oiseau et s'incarne dans la personne d'un officier de police qui tente de monnayer son indulgence en escroquant les usagers de la route, on comprend qu'aucun procédé chez Nganang n'est de trop pour forger une langue qui n'est ni celle du dominant, ni celle du dominé, mais qui se situe à mi-chemin entre les deux. Que ce soit par préfixation ou suffixation, Nganang ne tarit pas d'imagination pour élargir son dictionnaire. Un autre personnage de l'œuvre, à propos d'un Commissaire nommé Etienne dans la même œuvre, affirme :

Le terrible Monsieur le Commissaire était parti dans le sombre du chantier, mais il survivait dans la parole du bar en caricature magnanime, en un verbe conjugable à souhait : « Etienne ». Au présent de l'indicatif : « Je vous dis qu'elle le tient, dis donc. »

À l'imparfait : « No-o, c'est lui qui la tenait. »

Au futur : « Laissez-moi vous dire. Le tiennement-là va finir demain. »

C'est que, il était une chose de [...] conjuguer le verbe « Etienne » à tous les temps, oui, de dire des étiennacités profondes et des étiennements bancals, des entiennés connards et des détiennements non calculés ; il en était une autre de vouloir se tenir véritablement dans l'ombre de la reine. (Nganang, [2001], 2007 : 84-85).

Voilà qui bat subtilement en brèche la traditionnelle séparation des classes de mots. La déconstruction linguistique chez Nganang s'assimile plutôt à un prétexte. La langue n'est plus seulement un moyen, elle est aussi un symbole. Symbole d'une copropriété, symbole d'un affranchissement et le chien, selon Ninon Chavoz, « devient dès lors l'ambassadeur d'une troublante altérité linguistique » (Chavoz, 2022 : 76), aussi bien dans Temps de chien que dans Mboudjak, son prolongement. Le dire, dans ces conditions, peut à juste titre correspondre non seulement au faire mais également à l'être, quand la déterritorialisation, en poussant les limites de la langue, en arrive à atteindre celles du temps et de l'espace littéraire.

2. Du viol spatio-temporel

La promesse des fleurs est l'œuvre de l'auteur camerounais qui porte, d'un point de vue narratologique, une autre forme de transgression : le viol spatio-temporel. Selon Mikhaïl Bakhtine, en effet, les composantes de description spatio-temporelle « se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les "nœuds" se nouent et se dénouent dans le chronotope. » (Bakhtine, 1978 : 391). Le chronotope étant défini comme une

« matérialisation du temps dans l'espace [...] comme l'incarnation du roman tout entier. » (Bakhtine, 1978 : 391). Il participe, non seulement de la construction du sens de l'œuvre romanesque, mais il est surtout un vecteur de sens d'une époque dans le roman et transpose le réel dans la fiction. Il rend compte du contexte de l'œuvre romanesque.

Youri Lotman, à sa suite, met surtout l'accent sur l'espace dont la structure, selon lui, s'opère suivant des dissemblances binaires qui résultent de notre conception du monde et de son organisation et que l'on peut traduire par des notions antinomiques telles que « "haut-bas", "droite-gauche", "proche-lointain", "ouvert-fermé", "délimité-non délimité", "discret-continu" » (Lotman, 1973 : 311). Termes dont les correspondants dans le langage ordinaire seraient : « "valable - non valable", "bon-mauvais", "les siens-les étrangers", "accessible-inaccessible", "mortel-immortel", etc. » (Lotman, 1973, p. 311). Or, à en croire Antje Ziethen, « pour que se noue une intrigue, il faut un pas outre la frontière pour dépasser ses délimitations sémantico-spatiales. » (Ziethen, 2013 : 5). En d'autres termes, pour qu'il y ait un événement, au sens lotmanien du terme, c'est-à-dire, « une violation d'un interdit, un fait qui a lieu, bien qu'il n'eût pas dû avoir lieu » (Lotman, 1973 : 330), il faut ce franchissement, ce pas outre la frontière et les limites. Or les personnages de l'auteur camerounais sont souvent livrés à un perpétuel conflit aussi bien avec leur environnement que leur conscience, perdus dans leurs croyances et interdits sociaux. Comment en effet interpréter les mystères du fameux marigot fondateur de Madagascar qui sème autant de terreur au sein de la pauvre population ? Dans l'extrait qui suit, le narrateur rapporte ses souvenirs :

Je savais ce marigot hanté de mauvais esprits. Du moins, ma mère m'avait toujours interdit d'aller y jouer la nuit. Elle disait que les gens du quartier étaient méchants, que leur esprit se promenait au marigot à la tombée de la nuit sous la forme d'un souffle malfaisant. Je n'avais qu'à voir le nombre de hiboux qui habitaient les arbres en son bord, et qui ne cessaient de survoler les maisons dans l'obscurité. (Nganang, 1997 : 34).

Les Hiboux, pour rappel, sont des oiseaux de mauvais augure qui abritent le plus souvent l'esprit des sorciers et donc de méchants hommes. C'est ainsi que les abords du marigot dont il s'agit dans ce passage suscitent beaucoup d'effroi :

Toutes les fois que je devais, le soir, aller acheter l'éternelle trente-trois de mon père, je courais comme un fou. [...]. Les clapotis de l'eau devenaient le langage des hommes-conducteurs-de Concorde-nocturne ; les bruits du vent sur les feuilles du bananier devenaient les rires des femmes-barbues-mangeuses-d'âmes ; un chant d'oiseau devenait le signal peut-être insoupçonné d'une attaque prochaine des esprits du mal qui couvaient derrière notre pauvreté quotidienne. (Nganang, 1997 : 35).

À la misère qui déjà fait ployer les habitants de Madagascar, s'ajoute une psychose alimentée par des superstitions, comme pour les suborner davantage. Le marigot abrite une ondine qui en vient à faire l'objet de désir et de convoitise du narrateur et de son ami Meka : « La femme pénétra dans l'eau du marigot. Elle ne soupçonnait la présence de personne dans les buissons. [...] La nuit la regardait, gourmande, mais silencieuse. Elle souriait de joie, émue. » (Nganang, 1997 : 36). Mais alors qui regarde et qui est émue ? La nuit ou les deux curieux flagorneurs ? La suite du récit est d'ailleurs sans équivoque : « Je faisais déjà partie de cette totalité, alors que je n'avais pas bougé du tout. Meka en faisait partie, également. J'étais emporté par la musique de ce spectacle dans la nuit. [...] Elle se baignait doucement, distraite, mais captivait mon être de son corps libéré de femme offerte. » (Nganang, 1997 : 37-38). Dans ce passage s'opère une double violation : la première qui consiste au franchissement d'un espace « étranger », le buisson et le marigot ; à un moment qui apparaît lui aussi mystérieux, la nuit.

La nuit en effet est une période de la journée qui s'oppose au jour et durant laquelle apparaissent l'obscurité, les ténèbres. Selon Gilbert Durand, « les ténèbres nocturnes constituent le premier symbole du temps, et chez presque tous les primitifs comme chez les Indo-Européens ou les sémites 'on compte le temps par nuits et non par jours' » (Durand, 1969 : 98). En raison de son caractère mystérieux et ténébreux, on l'associe souvent au mal et à tout ce qui n'est pas clair ou pur, voire même au péché. À en croire Sébillot cité par Gilbert Durand dans son analyse des symboles nyctomorphes, « [...] l'heure de la tombée du jour, ou encore le minuit sinistre, laisse de nombreuses traces terrifiantes : c'est l'heure où les animaux maléfiques et les monstres infernaux s'emparent des corps et des âmes » (Durand, 1969, p. 98). La nuit, comme on pourrait s'en apercevoir, sert alors de limite, elle constitue une frontière au sens double du terme, à la fois symbolique que temporelle. Thomas Fouquet faisait d'ailleurs bien de le remarquer, « la nuit dessine une frontière, non seulement académique mais aussi sociale, morale, voire intime, elle peut être interrogée en termes de franchissement, avec tout ce que cela implique de contraintes et d'empêchements, d'engagement et d'indocilité, de risques, de ruse ou d'habileté » (Fouquet, 2016 : 6). Si donc la nuit, de par son opacité, est redoutable pour les uns, elle semble plutôt propice pour les autres dont elle favorise non seulement l'activité mais parfois l'émulation :

Alors que le jour est largement associé aux contraintes et aux empêchements de tout genre, la nuit évoque au contraire un moment d'ouverture des possibles et de réinvention des positions sociales. Le basculement vers le temps nocturne non seulement produit des effets sur les manières de se montrer et d'occuper la scène urbaine, mais s'accompagne d'une forme de critique sociale sur les

conditions de vie expérimentées au quotidien, qui sont alors conjurées ou transcendées durant la nuit (Fouquet, 2016 : 7).

Dans l'extrait que nous étudions, le narrateur et son ami Meka, en investissant le buisson à ce moment précis de la journée, semblent plutôt s'inscrire dans la logique d'une violation caractérisée par la terreur. Apeuré, le narrateur tentera de s'en soustraire mais en vain :

Je m'en vais », dis-je, pensant à des scènes de rencontres nocturnes, à des luttes de chats noirs sur la toiture de notre maison, me représentant l'image d'hommes aussi longs que des ombres sur les sentiers, pensant à des pleurs et aboiements de chiens dans la nuit, sursautant devant un froissement de feuilles dans la bifurcation du sentier, imaginant une panthère noire aux yeux de braise illuminant le coin des arbres, ou alors tout simplement le visage sympathique et souriant d'une hôtesse-de-l'air-fantôme dans un avion de nuit (Nganang, 1997 : 35-36).

Le champ lexical de la nuit qui abonde dans cet extrait rend d'ailleurs compte de l'audace des deux envahisseurs : « rencontres nocturnes », « chats noirs », « ombres », « nuit », « panthère noire ». Soit une séquence temporelle terrorisante dans un environnement aussi épouvantable : le buisson et le marigot !

Le buisson et le marigot relèvent aussi de cette séparation dichotomique de Lotman soulignée plus haut, car tous les deux constituent des espaces « déclos », « hostile[s] », « étranger[s] », contrairement à l'environnement humain qui est « clos » et « sûr » (Lotman, 1973 : 321). Dans le passage que nous analysons, et suivant la démarche topologique du théoricien, le buisson représente la barrière qui sépare deux univers : l'environnement urbain dédié aux humains et le marigot où habite l'ondine : « la frontière qui divise un espace en deux parties doit être impénétrable, et la structure interne de chaque sous-espace, différente. » (Lotman, 1973 : 321). On comprend alors toutes les péripéties rencontrées par les deux amis durant leur traversée : « Meka me fit traverser buissons, me fit enjamber pierres, me fit me plier en deux, en quatre, me fit poursuivre l'ombre des arbres, ramper sur toute la longueur du sentier. Il me mena au bord du marigot. » (Nganang, 1997 : 34). Les deux envahisseurs, pris au piège de leur escapade nocturne, se sentent perdus dans cette « sémiosphère » (Lotman, 1999 : 9) dont le langage leur parut aussi étrange qu'« étranger » :

Mon ami était-il possédé par les forces de cette femme qui commandait à la nature ? Y voyais-je seulement encore clair ?

En même temps horrifié par la lente transformation de Meka en serpent et saisi par la danse de la baigneuse féérique qui ordonnait aux étoiles de se détacher

du ciel et de tomber sur la surface de la terre, sur la surface de son corps, je ne m'entendis pas pousser un cri de peur. [...] La femme s'arrêta. Elle se cacha le sexe et les seins. La nature même se surprit. Et les buissons découvrirent ma tête peureuse. La femme courut vers ses vêtements. Meka arrêta également ses contorsions et se releva d'un bond. Il redevint homme devant moi. Homme qui ne comprenait pas pourquoi j'avais crié. (Nganang, 1997 : 38).

Le viol spatial se greffe ici à une méprise linguistique. Les deux agresseurs, affolés et déboussolés prirent la clé des champs, s'attirant ainsi la colère de la déesse des eaux : « La femme jurait dans notre dos, maudissait, criait à haute voix et appelait les esprits à son secours [...]. Nous sautions sur les buissons, quittions le sentier, courions comme des fous » (Nganang, 1997 : 38).

Ces symbolismes spatio-temporels peuplent l'univers romanesque de l'auteur camerounais et leur étude appelle une certaine connaissance de cette « grammaire » urbaine définie par Michel Butor dans « La ville comme texte » (Butor, 1982 : 33). C'est alors qu'on comprend que le brassage linguistique et les violations spatio-temporelles chez l'auteur camerounais transcendent l'intention simplement subversive.

3. Au-delà de la subversion

Patrice Nganang en intégrant les parlers camerounais dans la langue d'écriture ne règle-t-il pas de ce fait un problème identitaire ? Paul Ricoeur, dans un article intitulé « Passé, mémoire, oubli » (Ricoeur, 1998 : 31-45) faisait en effet cette réflexion à propos de l'identité :

[...] la question de l'identité [...] tourne autour des réponses apportées à la question 'qui suis-je ?' question qui traverse le champ du langage, celui de l'action, celui de la narration, celui de l'imputation orale. On peut dire trois choses de la crise identitaire :

- *elle touche le rapport au temps, plus précisément au maintien de soi à travers le temps ;*
- *elle résulte en outre de la compétition avec autrui, des menaces réelles ou imaginaires pour l'identité, dès l'instant où celle-ci est confrontée avec l'altérité, avec la différence ;*
- *à cette blessure largement symbolique, s'ajoute une troisième source de vulnérabilité, à savoir la place de la violence dans la formation des identités, principalement collectives. A l'arrière-plan des pathologies de la mémoire, on retrouve le rapport fondamental de la mémoire et de l'histoire avec la violence* (Ricoeur, 1998 : 40-41).

Les nombreuses interférences linguistiques et alternances codiques, caractéristiques de l'écriture de Patrice Nganang, trahissent son besoin de resituer l'écrivain africain dans le champ littéraire francophone. La langue, rappelons-le, est un élément fondamental de l'identité culturelle. Conscient du lourd tribut que les écrivains africains doivent payer à celles du colonisateur, Nganang choisit alors délibérément de faire voler en éclat l'étanche mur qui les sépare des autres, érigeant certaines, celles du colonisateur, au rang de langues officielles même sur le territoire d'autrui, et d'autres, celles du colonisé, à celui de sous-langues. Aussi mêle-t-il le français à l'anglais et aux dialectes locaux du Cameroun avant de se l'approprier en le délocalisant, en le saupoudrant de saveurs camerounaises. Ce qui engendre, pour finir, une langue étrangère à elle-même, une langue sans domicile fixe. Rappelons, au passage, qu'au cours d'un congrès qui a réuni les écrivains et artistes nègres à Rome en 1959, Jacques Rabemananjara, un auteur malgache, se faisant le porte-parole de ses congénères, déclarait déjà :

Nous nous sommes emparés d'elle [la langue française], nous nous la sommes appropriée, au point de la revendiquer nôtre, au même titre que ses détenteurs de droit divin. Notre Congrès, à la vérité, est un Congrès des voleurs de langue. Ce délit, au moins, nous l'avons commis. Dérober à nos Maîtres le trésor de leur identité, le moteur de leur pensée, la clé d'or de leur âme, le sésame qui nous ouvre tout grand le mystère de la caverne interdite où ils ont entassé le butin volé à nos pères, et dont nous avons à leur demander des comptes. (Rabemananjara, 1959 : 70).

Nganang, très pragmatique, semble aller plus loin que ses aînés africains. De voleur de langue, il s'érige en faiseur de langue et semble même exiger ses droits de copropriété comme en rêvait Sony Labou Tansi qui, déjà affirmait : « Nous sommes les locataires de la langue française. Nous payons régulièrement notre loyer. Mieux même : nous contribuons aux travaux d'aménagement de la baraque. Nous sommes en partance pour une aventure de copropriation » (Sony Labou Tansi cité par Combe, 1995, p. 90). Cette entreprise de copropriation chez les écrivains africains contemporains passe par une déformation-transformation, une déterritorialisation-reterritorialisation, tant de la forme que de la matière de l'œuvre littéraire. La définition qu'en donne Maurice Blanchot mériterait ici d'être citée : « L'œuvre n'est œuvre que si elle est l'unité déchirée, toujours en lutte et jamais apaisée, et elle n'est cette intimité déchirée que si elle se fait lumière de par l'obscur, épanouissement de ce qui demeure refermé » (Blanchot, 1955, p. 309-310). Que d'audace finalement dans l'écriture de Nganang, que de détours et de croisements linguistiques ? Patrick Chamoiseau faisait bien de s'interroger : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve du matin jusqu'aux rêves, à

des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les tiennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? » (Chamoiseau, 1997 : 17).

Patrice Nganang, pour contourner ces apories propose une poétique où l'oralité se fonde dans l'écriture et où les langues et les cultures se frottent et s'entremêlent ; il propose une « Poétique latente, ouverte, multilingue d'intention, en prise avec tout le possible » (Glissant, 1990 : 44), une poétique dont la finalité consiste à s'affranchir des préjugés pour mieux se sentir exister, pour mieux être. La problématique de la langue peut alors sous-entendre celle de l'identité, au même titre qu'elle interpelle celle de la relation à l'Autre.

Jacques Derrida avait alors raison, qui remettait déjà en cause l'idée d'un monolinguisme absolu en démontrant que « la langue n'appartient pas » (Derrida, 2001), elle échappe à toute emprise : « Je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne » (Derrida, 1996 : 14-15), affirmait Derrida pour signifier que sur toute langue pèse une « sorte d'«aliénation» originaire » (Derrida, 1996 : 121) qui l'arrache à toute propriété, faisant d'elle « une langue de l'autre » (Derrida, 1996 : 121). Cette position est également défendue d'une autre manière par Edouard Glissant dans sa théorie du multilinguisme définie comme « une transaction esthétique généralisée entre toutes les cultures du monde. » (Glissant, 1997 : 10). Ce qui appelle à une certaine ouverture et une sensibilité aux langues de l'autre. Car, selon Glissant, *Notre usage de la langue ne peut plus être monolingue* (Glissant, 1997 : 132). Le français chez les écrivains francophones est alors un événement qui mérite qu'on s'y arrête. Pierre Dumont nous en prévenait :

Le français en Afrique (noire) n'est pas une invention de linguistes en mal d'imagination. C'est une réalité avec laquelle il faut maintenant compter. Il existe un français régional africain aux nombreuses variétés [...]. Mais par-delà cette créativité débordante [...], est apparu un phénomène plus souterrain, d'une ampleur jusque-là insoupçonnée. Langue de l'innovation référentielle, le français est en train de devenir le véhicule de valeurs expressives spécifiquement africaines, le lieu de production d'un sens africain, le berceau d'un véritable univers sémiotique. (Dumont, [1981] 1990 : 8-9).

Derrière un brassage linguistique, on l'aura su avec Nganang, se cache un combat aussi littéraire qu'historique et identitaire, un acte politique de légitimation.

Bibliographie

Corpus principal

Nganang, P. 1997. *La promesse des Fleurs*. Paris : L'Harmattan.

Nganang, P. [2001], 2007. *Temps de chien*. Paris : [Le Serpent à Plumes], Le Rocher.
Nganang, P. 2022. *Mboudjak les aventures du chien-philosophe*. Plessis-Trévis : Teham.

Corpus second

Nganang, P. 2002, août 06. Les peuples ont perdu leur innocence. Entretien d'Ada Bessomo avec Patrice Nganang. Récupéré sur Cameroon-Info.Net
Nganang, P. 2005. *Le principe dissident*. Yaoundé : Editions Interlignes.
Nganang, P. 2009. *La République de l'imagination*. La Roque d'Anthéron : Vents d'Ailleurs.
Nganang, P. 2011. *Contre Biya. Procès d'un tyran*. Münster : Editions Assemblage.
Nganang, P. 2017. *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine, pour une écriture préemptive* (2007) suivi de *Nou* (2003). Limoges : PULIM.

Œuvres théoriques

Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
Blanchot, M. 1955. *Espace Littéraire*. Paris : Gallimard.
Butor, M. 1982. « La ville comme texte ». In : M. Butor, Répertoires, Paris.
Chamoiseau, P. 1997. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
Chavoz, N. 2022, septembre 6. « L'aboïement de la révolte ». *En attendant Nadeau. Journal de la littérature, des idées et des arts*, p 74-76. [En ligne] : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/09/06/aboïement-revolte-nganang/> [consulté le 25 août 2022].
Combe, D. 1995. *Poétiques francophones*. Paris : Edition Hachette.
Derrida, J. 1996. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.
Derrida, J. 2001, janvier-février. La langue n'appartient pas. Entretien d'Evelyn Grossman avec Jacques Derrida à propos de Paul Celan, p. 81-91.
Dumont, P. [1981] 1990. *Le Français langue africaine*. Paris : L'Harmattan.
Durand, G. 1969. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas.
Fouquet, T. 2016. Paysages nocturnes de la ville et politiques de la nuit : Perspectives ouest-africaines. Sociétés politiques comparées, Fonds d'analyse des sociétés politiques. Paris. [En ligne] : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01528875/document> [consulté le 25 août 2022].
Glissant, E. 1990. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.
Glissant, E. 1997. *Traité du Tout-Monde Poétique IV*. Paris : Gallimard.
Lotman, Y. 1973. *La structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
Lotman, Y. 1999. *La Sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
Mangueneau, D. [1993] 1994. *Le contexte de l'œuvre littéraire*. Paris : Dunod.
Proverbes. 1975, [édition du Cerf, 1973]. In : *La Bible de Jérusalem, la Sainte Bible*, traduite en français sous la direction de l'École Biblique de Jérusalem. Paris : Nouvelle édition Desclée Brouwer, p. 942-992.
Rabemananjara, J. 1959. « Les fondements de notre unité tirés de l'époque coloniale », Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs (Rome, 26 mars-1^{er} avril 1959). *Revue Présence Africaine*, n° 24-25, nouvelle série, p. 66-81.
Raharimanana. 2008. Marie Cosnay et Raharimanana. In : M. Cosnay, *Il me sera difficile de venir te voir*. Correspondances littéraires sur les conséquences de la politique française d'immigration. La Roque d'Anthéron : Vent d'Ailleurs, p. 105-110.
Ricoeur, P. 1998. Passé, mémoire, oubli. In : M. Verlhac, *Histoire et mémoire*. Grenoble : Centre Régional de documentation pédagogique de l'Académie de Grenoble, p. 31-45.

Saadi, N. 2013. Histoire, violence, écriture. In : M. Quaghebeur, *Violence et vérité dans les littératures francophones*. Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, p. 31-45.

Ziethen, A. 2013. « La littérature et l'espace ». *Arborescences*, Revue d'études françaises, n° 3.

Notes

1. *Prix Marguerite Yourcenar* 2001 et *Grand Prix littéraire de l'Afrique Noire* 2003.

2. Le *fulfuldé*, le *bulu* ou encore le *medumba* sont des dialectes du Cameroun.