

Les Parisiens du concert

Discours métissé ou discours dominé ?

Où trouver des données sur les rapports entre peuples ? Dans la presse, dans le texte écrit, mais aussi dans ce qui se dit tous les jours, dans les conversations les plus banales. Mais comment faire accéder des conversations au statut de données, et comment transformer ces données en information sur un état de l'opinion ? Nous avons heureusement à notre disposition des genres d'expression qui mettent en forme la parole quotidienne : tel est le cas du « concert-party » (1) qui rassemble des milliers de spectateurs chaque semaine à Lomé. Il nous faut donc extraire de ces spectacles des échanges de répliques, leur donner le statut d'actes de langage et entreprendre une lecture de ces extraits qui fasse intervenir toute notre connaissance du contexte sociolinguistique.

La question centrale qui nous occupe est la suivante : les textes de concert ne mettent jamais en scène de Blancs, or les emprunts au français — et aussi à l'anglais — jouent un rôle important dans le discours des personnages. Ils témoignent d'une situation de mixité linguistique. Ne peut-on cependant aller au-delà de ce constat en observant, par exemple, que la distribution des emprunts dans le texte n'est pas égale et qu'ils sont plus fréquents dans des situations particulières ? ils ont donc une fonction sociale. Or l'analyse de cette fonction n'est pas possible sans le recours à un modèle des rapports entre les langues qui fasse intervenir la notion de diglossie : des langues différentes remplissent des fonctions linguistiques différentes à l'intérieur d'une même société. Il y a une hiérarchie de ces fonctions : les fonctions prestigieuses sont liées aux langues européennes ; les fonctions

(1) Nous ne pouvons ici donner une analyse détaillée du « concert-party » (ou concert) en tant que genre théâtral. Le lecteur intéressé se reportera à notre numéro spécial de la *Revue d'histoire du théâtre*, 1975, et à N. Akam et A. Ricard (éditeurs), *Mister Tameklor* suivi de *Francis le*

Parisien, Paris, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, 1981, d'où sont extraites les citations. Nous avons utilisé les abréviations suivantes : TAM pour *Mister Tameklor* et FRA pour *Francis le Parisien*.

non prestigieuses aux langues africaines. Cette distribution différenciée des langues dans la société est ce qui fait la diglossie : elle s'oppose évidemment à la notion d'un sujet idéalement bilingue ; le bilinguisme est un état du sujet, la diglossie, un état de la société qui prend en compte la réalité de la domination.

Ainsi, notre étude du discours s'intéressera en particulier au discours de certains personnages, notamment de ceux, rares, appelés des Parisiens : Francis le *Parisien*, ou Monica, l'*Africaine de Paris*, qui, bien que noire, est nommée par tous les Togolais la Blanche (2).

Le concert n'est pas un type particulier de récit ou de personnage, mais bien un type de jeu verbal à partir de la distribution inégale des codes de communication dans la société. Cette situation est manipulée par les locuteurs et, parmi les locuteurs, par les comédiens de concert dont la langue parlée est le matériau expressif (3). Ils mettent ainsi en scène la parole quotidienne, c'est-à-dire les relations de domination qui se jouent à tout instant dans l'échange verbal, dans l'acte de langage (4). L'utilisation de la connaissance des valeurs symboliques attachées à l'usage de telle ou telle variété linguistique, en l'occurrence, essentiellement, le passage de l'ewe au français ou à l'anglais, dont le statut à l'intérieur du texte ewe est celui de dialectes de prestige, est une des stratégies fondamentales des répliques de concert. La signification dramatique — celle qui est perçue par le spectateur — prend en compte les intentions des comédiens — des locuteurs — et ne peut relever que d'une analyse des actes de langage. Une telle analyse doit se fonder sur un découpage de la « scène », c'est-à-dire du texte de deux ou trois heures qui constitue le spectacle, en séquences, elles-mêmes analysables en actes de langage.

L'unité dramatique des séquences vient — pouvons-nous formuler à titre d'hypothèse — de la cohérence apportée par les stratégies discursives que manifestent les séries d'actes de langage. Un des problèmes fondamentaux, et peut-être le problème clé du concert, est celui d'établir avec son partenaire une communication verbale qui s'insère dans le schéma narratif ; mais en même temps, il faut donner à cette communication verbale une dimension ludique. Le « jeu » des comédiens doit se montrer comme « jeu » (5).

(2) Les textes de *Tsoevi* (Cendrillon) et de *Amekuku* (l'Africaine de Paris), ont été analysés dans A. Ricard, *Texte moyen et texte vulgaire ; essai sur l'écriture en situation de diglossie*, Thèse pour le doctorat ès lettres, Université de Bordeaux III, 1981.

(3) M. de Certeau, « Une culture très ordinaire », *Esprit* (10), 1978, p. 18.

(4) Cf. J. Searle, *Les actes de langage, essai de philosophie du langage*, Paris, Herman, 1972, et J. Gumperz, « Dialect

and conversational inference in urban communication », *Langage in Society*, 8 (3), 1978, p. 402.

(5) Nous pouvons ici faire appel à une notion empruntée à Dell Hymes, cf. « Models of interaction of language and social life » in : J. Gumperz, D. Hymes (eds.), *Directions in sociolinguistics : the ethnography of communication*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1972, p. 52-65.

Il est impossible, pour saisir le réseau complexe des marques de la soumission ou de l'arrogance de s'en tenir à une linguistique textuelle : il faut faire intervenir les données contextuelles, celles qui précisent le statut social des personnages, tout comme les valeurs attachées à l'usage d'un dialecte socialement marqué dans une situation particulière.

Dans le concert, dans le jeu des comédiens de concert, dans la mise en scène du langage quotidien, le « ton » est essentiel, mais le « ton » est ce qu'il y a de plus difficile à définir.

Nous nous proposons d'étudier ce « ton » du concert à partir de la théâtralisation de la diglossie, c'est-à-dire du spectacle que la communauté linguistique des locuteurs ewe se donne à elle-même de sa propre situation linguistique dans le concert. Les spectacles ont bien une façon particulière d'aborder la diglossie, un « ton » particulier ; le comédien de concert, artiste du langage, se trouve sans arrêt confronté aux limites du signifiant ewe, c'est-à-dire à la hiérarchie sociale des signifiants qui place le signifiant étranger — anglais ou français — au-dessus de celui de sa langue maternelle. La théâtralisation du langage permet de jouer avec les charges affectives très fortes qui s'investissent dans ces hiérarchies de signifiants. Le comédien, dans son spectacle, ne mobilise pas d'abord le savoir des anciens et de la tradition, mais la conscience de sa propre aliénation linguistique, c'est-à-dire des limites du signifiant ewe telles que la communauté linguistique les a établies, telles qu'il les perçoit, telles qu'il peut — éventuellement — les contester.

Discours métissé ou discours dominé ?

« Le discours mixte ou métissé implique le recours alternatif dans l'acte de communication [notre acte de langage : A.R.] à deux langues. Nous appellerons ce phénomène alternance. On suppose a priori que ces deux langues puissent être distinguées [...] ».

L'acte de communication, en tant qu'événement empiriquement identifiable dans la vie sociale, est la donnée brute et immédiate de l'observation [...].

On propose, à cet égard, de définir comme discours mixte ou métissé le discours dans lequel interviennent des segments d'énoncés appartenant à deux langues différentes et qui se situent à un niveau syntaxique plus élevé que celui de la lexie (soit syntagme, phrase ou ensemble de phrases), les citations n'étant pas prises en considération [...].

On peut faire l'hypothèse que, parmi les causes d'occurrence de discours mixtes, figurent notamment :

- la recherche de l'expressivité ; ici joue une évaluation stylistique des langues en présence par le locuteur.*
- l'influence des connotations socioculturelles des langues sur le comportement linguistique du locuteur et le souci de celui-ci*

de concilier les contraires, par exemple distinction et spontanéité, prestige et solidarité de groupe (6). »

Nous avons compté le nombre total de mots — d'éléments lexicaux significatifs indépendants, c'est-à-dire transcrits d'une manière isolée — empruntés à l'anglais et au français dans deux spectacles transcrits. Dans les segments d'énoncés, nous avons compté tous les éléments graphiquement indépendants du segment, suivant l'usage français ; ainsi le syntagme « demande d'emploi » compte pour deux unités dans notre décompte. On obtient ainsi, pour chaque spectacle, un taux d'occurrences d'emprunts compris entre 4 et 6 pour cent. Mais les occurrences ne se répartissent pas également : leur taux plafonne à 10 pour cent dans les séquences où Francis essaie de séduire les épouses de John (séquence 5, FRA) et descend à 1 pour cent dans les séquences de clôture (séquence 15 et 16, FRA). L'emprunt est utilisé en situation. Notons ici que nous sommes intéressé par le nombre global d'occurrences, et non par le nombre d'occurrences différentes : le fait que Francis répète sans arrêt « *bon* » est un indice très net de son désir d'ostentation et de la pauvreté de son vocabulaire ; il manifeste ce souci de concilier les contradictions que W. Bal estime être une des causes du discours métissé : comment faire impression avec de petits moyens ? L'emprunt est utilisé en situation : il fonctionne comme indice d'une stratégie de discours.

Nombre d'occurrences d'emprunts

<i>Mister Tameklor</i>		emprunts			total	%
Nombre total de mots		français	anglais	yoruba		
7 286		242	159	21	422	6
<i>Francis le Parisien</i>		emprunts			total	%
Nombre total de mots		français	anglais	yoruba		
11 963		423	85	néant	510	4,2
Séquence						
5	778	69	10	—	79	10,1
Séquence						
15-16	1635	22	1	—	23	1,4

Ces indices s'organisent autour d'un certain nombre de signifiés qui spécialisent chaque langue. Les emprunts à l'anglais sont un ensemble de signifiants tous rattachés à un signifié qui con-

(6) W. Bal, « Au sujet du discours mixte ou métissé », *Bulletin du Centre d'Études des Plurilinguismes*, Université de

Nice, Institut d'Études et de Recherches Interethniques et Interculturelles, (3), mars 1976, p. 21-24.

note le paraître : « *that's right* », « *hello* », sont, tout comme les lunettes ou l'attaché-case, les signifiants du prestige. Cette fonction ostentatoire est rendue plus manifeste par les situations précises dans lesquelles le héros fait assaut d'anglicismes : face à son père, à ses maîtresses, à son créancier. Là où il faut s'imposer par le « paraître », arrive l'anglais. Cette ostentation caricaturale qui connote l'homme sûr de lui qui veut en imposer aux autres, appelle aussi les expressions de fausse décontraction : « *I don' mind* » (peu importe) ou « *one time* » (tout de suite). Plusieurs lexèmes anglais sont en outre empruntés à l'anglais à travers le pidgin. Pour ceux dont la langue maternelle n'est ni l'anglais ni le pidgin, il semble bien que la différence s'efface entre les deux langues et que soit appelé « anglais » ce qui souvent est du pidgin. Du point de vue phonologique, la chute du « t » final (« *I don'* ») est un trait propre au pidgin, mais ici Atameklo veut parler anglais...

Les lexèmes empruntés au français sont plus nombreux et dans des situations plus variées. Ils ont d'abord une fonction supplétive. Dans certains domaines, l'ewe ne semble pas produire les termes nécessaires à son lexique : domaines administratif, scolaire, militaire. C'est là une situation bien connue où la langue officielle envahit la langue parlée en assumant ses fonctions officielles, et donc en la suppléant progressivement dans ces domaines lexicaux. Nombre des emprunts français sont issus de ce processus ; ainsi dans TAM : « *degré* », « *refoulé* ». Cette capacité supplétive fonctionne aussi d'une manière connotative. Choisir le terme ewe serait perçu comme une recherche précieuse et il est des moments où l'usage du terme français n'est pas justifié, mais manifeste seulement un désir d'ostentation. Il existe quelques rares exemples de cette fonction latente du signifiant français.

L'usage du français a une fonction que nous qualifierons de critique : d'explication, mais aussi de contestation grâce à une utilisation spécifique du jeu de mots. Le jeu sur le français est plus qu'un jeu : dans la première tirade de Papa Ezisu, nous apprenons que, si sa femme « *arrête son shoot* », elle mérite de devenir « *internationale* ». Il y a donc là un jeu de mots à partir du vocabulaire sportif qui est un des domaines d'usage où le français prédomine ; le sport se transpose dans le vocabulaire de la plaisanterie érotique. L'expression française a été resémantisée. Elle s'est déplacée d'un domaine à un autre, et c'est là un procédé du « concert » qui nous paraît typique du fonctionnement du français dans un texte ewe. Il faut en effet que certains domaines soient confiés à une langue, qu'il y ait cette distribution fonctionnelle pour qu'un changement dans la distribution soit d'abord perçu et ensuite ressenti comme « comique ». Ainsi, dans *Mister Tameklor*, la prostituée dirige le « *convoi* » ; le vocabulaire militaire vient à la rescousse du vocabulaire érotique. Les expressions « glissent » d'un domaine d'usage dans un autre domaine où elles disent ce qu'elles ne diraient jamais en français. La resémantisation de l'emprunt extrait d'un des domaines où la

langue dominante règne est donc un procédé qui suscite à tout coup l'hilarité. L'emprunt se charge d'un sens comique en changeant de domaine. Mais ce comique traverse les deux langues, le texte français joue en français et en ewe. L'automatisation du langage produite par ces transpositions d'un domaine sémantique à un autre est, sans doute, un exemple de cette « *mécanique plaquée sur du vivant* » à laquelle Bergson attribue le pouvoir de susciter le rire (7).

Il faut faire dire au français ce qu'il n'a jamais dit, et ce qu'un Français, sans doute, ne dirait pas, étant donné qu'il existe un rapport tout à fait différent entre les champs sémantiques administratif, militaire, sportif et érotique dans les registres du locuteur francophone unilingue et dans ceux du locuteur en situation de diglossie. Il s'agit toujours du même mouvement : des domaines publics aux domaines privés, du domaine administratif au domaine érotique, mais il s'agit bien d'un effort de réappropriation de la langue. Faire jouer le français, c'est un peu se jouer de lui. Ainsi Rosko (TAM : 597), en épelant d'une manière inhabituelle (*s-trois-gue-gue*) le sigle d'une importante société commerciale, la Société Générale du Golfe de Guinée, connue de tous les Loméens sous l'abréviation *s-trois-gé*, rend opaque un signifiant français pourtant présent dans la vie quotidienne des Togolais. Ces déplacements, cette opacification sont autant de vellétés contestataires à l'égard de la situation diglossique. Elles ne peuvent évidemment pas la nier, ni même l'inverser. Mais elles en manifestent une conscience critique, et cela est très important.

Toute l'histoire d'Atameklo est celle d'un effort avorté pour s'intégrer à la culture dominante. Le changement, en apparence minime, de son nom — simple ouverture de la voyelle finale — fait passer Atameklo du côté des européanisés. Du côté même du signifiant ewe se poursuit un jeu de contrôle de l'expression qui est lui aussi l'effet de la situation diglossique. Mais le héros perd, il garde le nom de son père, et ne réussit pas, en modifiant le signifiant, à passer dans la classe dominante. Son échec est même spectaculaire et son châtement devrait être exemplaire. La morale de la pièce est : « *écoutez vos parents et gardez votre nom* » ; elle pourrait être aussi : « *n'essayez pas de prononcer votre nom à la française* ».

Les stratégies du Parisien

Une des situations de langage les plus fréquentes dans les textes est celle où un personnage demande à un autre de faire quelque chose pour lui, soit qu'il veuille lui imposer sa volonté, soit qu'il manœuvre plus ou moins habilement pour amener son par-

(7) H. Bergson, *Le Rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p. 53-87.

tenaire dans ses vues. Francis demande à Marie de le suivre ; Atameklo demande à Rosko de lui prêter de l'argent ou plus généralement Atameklo veut séduire les *ashao* (8), sans trop déboursier, ou engager Babatunde au meilleur prix. Il s'agit, dans tous les cas, d'en imposer à son interlocuteur par un déploiement de « signes extérieurs de richesse » et par un usage ostentatoire des marques linguistiques du prestige, la première d'entre elles étant la part faite dans le discours aux signifiants anglais et français. La situation utilise une donnée fondamentale qui est le poids de l'homme riche et du lettré, c'est-à-dire de celui qui manœuvre les signes de la richesse ou de la culture. Ces signes extérieurs, ces objets (costumes, accessoires, etc.) et ces signifiants empruntés forment ce que nous pouvons appeler le capital symbolique du personnage. En manœuvrant son capital symbolique, il parvient à ses desseins, il réussit en tout cas à amener à sa merci les personnages sur lesquels il a des visées particulières et à obtenir les biens qu'il convoite.

Toute une stratégie de manipulation de ce capital symbolique est à l'œuvre dans ces situations de langage. L'exemple de Francis est particulièrement remarquable puisque sur sa seule bonne mine et sur ses seuls propos, il obtient le « ralliement » d'une des deux épouses de l'infortuné John.

L'arrivée du séducteur (9)

- Élise : 105 — *Monsieur, un peu de calme, s'il vous plaît.*
 Francis : 106 — *Hello, bello, bello ! Hé, mesdemoiselles, je vous en prie, venez par ici...*
 Élise : 107 — *Monsieur, excusez-nous, mais vous êtes dans une maison, pas dans un bar.*
 Marie : 108 — *Qu'est ce que c'est donc que ces choses qui viennent vous envahir chez vous !*
 Francis : 109 *Ces choses, c'est français...*
 Marie : 110 *Monsieur, laissez-moi vous demander : avez-vous frappé avant d'entrer ?*
 Francis : 111 *J'avais « fait du frappéisme ».*
 [...]
 Francis : 116 — *Même pour m'éventer, je me sers de billets de banque.*
Oh, yes ! Oh, yes ! Laissez-moi rire un peu.

Francis et le français

- Marie : 364 — *Sais-tu que tu utilises beaucoup le français ?*
 Francis : 365 — *Nous n'utilisons que ça en Europe. Nous ne vivons que de ça.*
 Marie : 366 — *Vous n'utilisez que cette langue ?*
 Francis : 367 — *Il n'y a qu'elle que nous utilisons !*

(8) Ashao : prostituées.

(9) Dans les extraits cités en traduction

de l'ewe, les emprunts français ou anglais ont été gardés entre guillemets.

- Marie : 368 — *C'est que tu ne prononces pas deux mots sans dire « bon »...*
- Francis : 369 — *Oui, et on peut croire que c'est de bons de crédit, mais il ne s'agit pas de cela.*
- 370 — *Tu vois ?*
- 371 — *Maintenant, je crois que c'est le travail qui fait l'homme ; les Anglais disent : « business is business », et les Français : « le travail est l'homme ».*
- 372 — *C'est comme tu le sais, le chemin que j'ai choisi...*

Mister Gentleman et la médecine des Blancs

- Mister Gentleman : 604 — *Bien, maintenant, quand John sera de retour vous lui direz que son ami « gentleman » est passé, que j'ai entendu parler de son accident ; qu'il prenne ces « cinquante mille francs » et qu'il aille à la « pharmacie Guigoz ».*
- 605 — *Donc à son retour vous lui remettez cet argent ; qu'il aille à la « pharmacie Guigoz » il y trouvera un médicament qui s'appelle « Ki va vit » ;*
- 607 — *Qu'il achète ce « Ki va vit » qu'il en mette sur la plaie et en moins de cinq minutes, elle sera guérie.*
- Élise : 614 — *Nous soignons cette plaie depuis sept ans !*
- Mister Gentleman : 615 — *Mais ce « Ki va vit », je vous dis, c'est une véritable prouesse des Blancs.*

Les trois extraits précédents de FRA illustrent le fonctionnement de cette stratégie du paraître. Francis est d'abord fier de sa prestance et de son costume : il est élégant et plein d'assurance. Ses démarches sont des ordres : 106 — « *Mesdemoiselles, venez par ici.* » Tout son pouvoir de séduction repose sur la capacité de faire étalage de richesses réelles ou prétendues, et d'abord, parmi ces richesses, d'une connaissance du français : 109 — « *ces choses, c'est français* ». Et pour appuyer sa démonstration, il forme par substantivation sur le verbe frapper, le néologisme « *frappéisme* », qui est censé le dispenser de frapper, avec le suffixe « *-isme* » qui appartient au paradigme des grands mots en « *-isme* ».

Comme si cette démonstration de sa capacité créatrice en français n'était pas suffisante, il l'agrémente d'une série d'interjections anglaises et d'un geste qui ne doit pas laisser de doute sur sa prodigalité : il s'évente avec des billets de banque. Marie et Élise ne restent pas insensibles au charme de ce monsieur, mais n'en perdent pas tout à fait leur sens critique : Francis emploie souvent le mot « *bon* », car en fait les limites de son vocabulaire

français sont vite atteintes. Il parle avec assurance de « *nous en Europe* », et cite deux proverbes, l'un anglais, l'autre français, d'ailleurs d'une manière incorrecte mais non sans un certain humour, comme le reste du spectacle le montrera : 371 — [...] *le travail est l'homme* ; 372 — *C'est, comme tu le sais, le chemin que j'ai choisi* [...].

Mister Gentleman qui apparaît dans le récit comme le sauveur du malheureux infirme, John, s'impose à nous par son argent, « *cinquante mille francs* », et sa connaissance du médicament miracle « *Ki va vit* », « *véritable prouesse des Blancs* ». Lui aussi fait partie du monde de la science et de la richesse des Blancs. Il est « Mister Gentleman », sa mise et son langage sont là pour le confirmer.

La connaissance du français signale les différences sociales et fonctionne comme marqueur d'appartenance aux groupes sociaux économiquement et culturellement dominants. Cette marque est pertinente dans toute la communauté linguistique, à tel point que les incongruités sont notées et sont une occasion d'étonnement, comme le dialogue suivant extrait de *Tsoevi*, une autre des pièces de notre corpus :

- Le ministre : 1303 — *Femme, approche, viens ici !*
 1304 — *Je m'en vais te poser une question et je veux que tu me dises la vérité...*
- Afasi : 1315 — *C'est un « tribunal » ici ?*
- Le roi : 1316 *Demande-lui qui lui a donné le droit de poser ce genre de questions ! De quel droit ? Parce qu'elle est vieille ou parce qu'elle a pu être jolie ? Qu'est-ce que c'est !*
- Le ministre : 1317 — *La vieille a parlé français ; elle a demandé si c'est un tribunal ici.*
 1318 *Quoi ? Ça ne s'est jamais vu !*

Cet usage du signifiant français ou anglais — en tout cas non ewe — comme marqueur de prestige et de supériorité économique et culturelle est l'élément essentiel de ces manipulations de poids social auxquelles se livrent des personnages pour contrôler amis et adversaires.

Quelques expressions choisies — même incorrectes — jetées avec assurance, des néologismes dans lesquels le travail sur les signifiant est visible — « *frappéisme* » — et surtout l'affirmation répétée d'une connaissance du français, c'est-à-dire de la culture étrangère importée, située en haut de l'échelle sociale, suffisent à imposer le respect. Seulement, le concert est le genre de la parodie ; il n'est pas le genre qui célèbre la hiérarchie, mais celui qui la moque. Aussi les répliques des personnages français ou parisiens sont-elles parfois privées de leur marque prestigieuse par la présence de niaiseries prétentieuses qui ont pour fonction de nous amener à prendre nos distances à l'égard de ces personnages.

Francis le Parisien, l'homme élégant, le beau parleur, est aussi quelqu'un qui sait recevoir :

Francis et les boissons

- Marie : 663 *Oh, moi, je ne prends que du Youki...*
 Francis : 664 *Et combien de bouteilles tu arrives à consommer ?*
 Marie : 665 *Vingt-dix !*
 Francis : 666 *Marie, sans te mentir, parmi tout ce que je bois, je te citerai seulement : « Youki, Cognac, Pastis in ice, Black and White »...*
 667 *Ce n'est que des noms de boissons...*
 668 *Black and White, Saint James... J'en bois jusqu'à « soixante-vingt bouteilles » et j'arrose le tout de S.D.B.*
 Marie : 669 *Qu'est-ce que c'est celui-là ?*
 Francis : 670 *Oh c'est ce que nous buvons en Europe.*
 671 *Alors, tu voudras bien aller dire au « boutiqueur » que je vais « bloquer » son « frigidaire » avec tout ce qu'il y a à l'intérieur.*
 Marie : 672 *Oui.*
 Francis : 673 *Alors, que ça saute.*
 674 *Nous allons d'abord commencer par la B.B. et nous terminerons par la B.B., OK ?*

Nous le voyons, les goûts de Francis sont d'abord une affaire de quantité : il ne connaît pas mieux le français que Marie et bute, lui aussi, sur cette partie assez difficile des chiffres composés (*soixante-vingt*). Sa stratégie d'esbroufe repose sur l'usage ostentatoire du français et la consommation ostentatoire de biens importés — cognac, pastis, whisky — auxquels il mélange le « youki » local.

Son discours où tous les noms d'apéritifs sont cités s'achève sur S.D.B. (« *j'arrose le tout de S.D.B.* ») et s'encadre de B.B. (« *commencer par la B.B.* », « *terminer par la B.B.* »). Il faut ici savoir que, dans le système des boissons, les boissons importées s'opposent aux boissons indigènes, et les boissons alcoolisées aux boissons non alcoolisées.

Boisson	indigène		importée
Non alcoolisée gazeuse	Youki		Fanta
		B.B.	
Alcoolisée non gazeuse	S.D.B.		Whisky

Le S.D.B. est le Sodabi, alcool issu de la distillation du vin de palme ; la B.B. est la bière fabriquée au Togo par la Brasserie du Bénin. La B.B. est une boisson à la fois locale et importée, alcoo-

lisée et gazeuse ; dans le système de Francis, elle est le terme neutre sur lequel les oppositions pertinentes s'abolissent : elle est la boisson commune, indistinctement associée à tous les groupes et à toutes les occasions. Dans la scène que nous citons, Francis, l'esbroufeur, redevient un Togolais « moyen » ; mais le contraste entre ses propos et sa bourse (puisqu'il ne peut s'offrir que de la B.B.) est déjà le signe de la vanité de ses prétentions : la bière togolaise est le degré zéro de la boisson, le terme non marqué d'un réseau complexe. Francis se signale comme un « faux » Français, et comme un « vrai » Togolais.

L'impossible bilinguisme de la Parisienne

Monica, l'Africaine de Paris, la Noire qui ne parle que le français, est le personnage à la fois prestigieux et mystérieux qui scinde la communauté linguistique. Sa présence bloque le fonctionnement des jeux linguistiques qui, en ewe, contestent sourdement la diglossie.

Cette pièce — citée en tête de leur répertoire par les comédiens — a une construction différente des autres spectacles puisqu'elle n'a pas de conclusion. Monica n'apprend rien ; elle arrive, déjeune et meurt. Par contre, Sisilia, l'épouse togolaise éperdue d'admiration et d'envie plus que de jalousie, apprend quelques mots de français tout comme Youki ; ce dernier, avec la lucidité qui caractérise les rôles de boy, remarque que :

808 *Nous touzou débrouillé pour parler français,
mais zeuropéen jamais parlé ewe.*

Et, sans doute à titre de revanche, il pille le sac de Monica mourante...

Monsieur Jean, polygame « diglossique », a tenté l'impossible : il a cru au bilinguisme, il a voulu faire vivre Monica et Sisilia sans préparer Monica à son nouveau rôle, comme si le français et l'ewe n'étaient pas en situation conflictuelle. Il a oublié que Monica aussi devait s'acculturer et ne pas se contenter d'arriver toute parée du prestige de la langue dominante. Sisilia essaie d'ailleurs d'acculturer Monica : elle lui apprend les danses togolaises que Monica réussit bien mal et elle lui fait manger de la cuisine togolaise, ce dont Monica meurt.

L'acculturation est ici un échec ; le renversement des valeurs qui verrait l'Africaine de Paris se mettre à l'école de la Loméenne ne peut pas réussir dans un genre de spectacle qui est fondé sur le prestige de l'étranger, parfois contesté, jamais remis vraiment en question. Il faudrait que le « concert-party » invente alors une esthétique de l'opposition qui irait contre les idées reçues, contre « la communauté des évidences ». Ce renversement de l'univers du concert ne peut pas réussir, mais la tentative laisse Monsieur

Jean désespéré et dépassé par l'ampleur d'un échec qui, soudain, lui donne la mesure de ce qu'il mettait en cause. L'assimilation ne va pas de soi (10). Il bafouille, hésite, tient des propos incohérents, nous annonce qu'il va se suicider, puis change d'avis...

L'Africaine de Paris est une pièce sans conclusion et une pièce sans morale. Et cela est normal : elle met en cause l'univers de la répétition, l'univers de la hiérarchie sociolinguistique acceptée, mais elle fait cela, en quelque sorte, presque malgré elle. La situation une fois posée, les comédiens ne savent quelle conclusion donner, le conflit des langues et des cultures se poursuit. Et, à vrai dire, il n'y a pas de conclusion à ce qu'ils tentent : dans l'esthétique de l'identité, l'Art ne peut être en avance sur la Société.

(10) Une analyse d'A. Memmi nous aide à comprendre le désarroi de Monsieur Jean, qui découvre soudain qu'il ne peut faire vivre sans conflits les cultures togolaise et française : « Le candidat à l'assimilation en arrive presque toujours à se lasser du prix exorbitant qu'il lui faut payer et dont il n'a jamais fini de s'acquitter. Il découvre aussi avec effroi le sens de sa ten-

tative. Le moment est dramatique où il comprend qu'il a repris à son compte les accusations et les condamnations du colonisateur ; qu'il s'habitue à regarder avec les yeux de leur procureur (...). Sa libération doit-elle enfin passer par une agression systématique contre soi ? », A. Memmi, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Pauvert, 1966, p. 159.