

Revue électronique d'Études Françaises

**C**arnets

Association Portugaise d'Études Françaises (APEF)

ISSN: 1646-7698  
Série et n.º: IIe série, n.º 7  
Mois et année: mai 2016

#7

**Plurilinguisme et migrations  
dans la littérature de langue  
française**

**Isabelle Simões Marques  
João da Costa Domingues**

**Ile série, numéro 7, mai 2016**  
**Titre : *Plurilinguisme et migrations dans la littérature de langue française***

**Comité de Direction**

Directrice:

Maria de Jesus Cabral (Présidente de l'APEF)

Codirecteurs:

Ana Clara Santos (Vice-Présidente de l'APEF)

José Domingues de Almeida (Vice-Président de l'APEF)

Dominique Faria (Vice-Présidente de l'APEF)

Sous-directeurs:

Ana Isabel Moniz (Secrétaire de l'APEF)

Ana Maria Alves (Secrétaire adjointe de l'APEF)

João da Costa Domingues (Trésorier de l'APEF)

**Comité éditorial**

Ana Clara Santos (Univ. de l'Algarve)

Ana Isabel Moniz (Univ. de Madère)

Ana Maria Alves (ESSE /Institut Polytechnique de Bragança)

Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne)

Cristina Álvares (Univ. du Minho)

Dominique Faria (Univ. des Açores)

Fernando Gomes (Univ. d'Évora)

Isabelle Tulekian Lopes (ISCAP-Institut Polytechnique de Porto)

João da Costa Domingues (Univ. de Coimbra)

José Domingues de Almeida (Univ. de Porto)

Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne)

Leonor Coelho (Univ. de Madère)

Luís Carlos Pimenta Gonçalves (Univ. Aberta)

Margarida Reffóios (Univ. d'Évora)

Maria de Fátima Outeirinho (Univ. de Porto)

Maria de Jesus Cabral (Univ. de Lisboa)

Maria do Rosário Girão (Univ. du Minho)

Maria Eugénia Pereira (Univ. d'Aveiro)

Maria Natália Pinheiro Amarante (Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro)

Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra)

Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta)

Teresa Almeida (Univ. Nova de Lisbonne)

**Comité scientifique**

Alfonso Saura (Univ. de Murcia, Espagne)

Alicia Piquer Devaux (Univ. de Barcelone, Espagne)

Alicia Yllera (Univ. Nationale d'Education à Distance, Espagne)

Ana Paiva Morais (Univ. Nova de Lisbonne, Portugal)

Ana Paula Coutinho (Univ. de Porto, Portugal)

Bruno Blanckeman (Univ. Sorbonne Nouvelle - Paris III, France)

Catherine Dumas (Univ. Sorbonne Nouvelle- Paris III, France)

Charmaine Anne Lee (Univ. de Salerne, Italie)

Clara Ferrão (Institut Polytechnique de Santarém, Portugal)  
Christine Zurbach (Univ. d'Évora, Portugal)  
Cristina Robalo Cordeiro (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Daniel-Henri Pageaux (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)  
Daniel Maggetti (Univ. de Lausanne, Suisse)  
Encarnación Medina Arjona (Univ. de Jaén, Espagne)  
Eric Fougère (CRLV, Univ. Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, France)  
Florica Hrubaru (Univ. Ovidius, Constanta, Roumanie)  
Francisco Lafarga (Univ. de Barcelone, Espagne)  
Franc Schuerewegen (univ. d'Anvers, Belgique)  
François Provenzano (Univ. de Liège, Belgique)  
Georges Forestier (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)  
Gérard Danou (Univ. Paris Diderot, Paris VII, France)  
Helena Buescu (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Ignacio Ramos Gay (Univ. de Valence, Espagne)  
Jacques Isolery (U. de Corse)  
Jean-Louis Chiss (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)  
Jean-Michel Adam (Univ. de Lausanne, Suisse)  
JeanYves Guérin (Univ. Sorbonne Nouvelle-Paris III, France)  
José Oliver Frade (Univ. de la Lagune, Canaries)  
Kelly Basílio (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Lucie Lequin (Univ. Concordia, Montréal, Canada)  
Manuel Bruña Cuevas (Univ. de Séville, Espagne)  
Marc Fumaroli (Collège de France, Académie Française, France)  
Marc Quaghebeur (Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, Belgique)  
Maria Alzira Seixo (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Maria de Lourdes Cândio Martins (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Maria Eduarda Keating (Univ. du Minho, Portugal)  
Maria João Brilhante (Univ. de Lisbonne, Portugal)  
Maria Paula Mendes Coelho (Univ. Aberta, Portugal)  
Marta Teixeira Anacleto (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Martial Poirson (Univ. Stendhal-Grenoble 3, France)  
Michel Delon (Univ. Paris-Sorbonne, Paris IV, France)  
Ofélia Paiva Monteiro (Univ. de Coimbra, Portugal)  
Pascal Durand (Univ. de Liège, Belgique)  
Paul Aron (Univ. Libre de Bruxelles, Belgique)  
Simon Gaunt (Univ. de Londres, Royaume-Uni)  
Véronique Le Ru (Univ. de Reims, France)  
Vincent Jouve (Univ. de Reims, France)  
Wladimir Kryszynski (Univ. de Montréal, Canada)

***Avec la collaboration spéciale de :***

Anne-Rosine Delbart, Charles Bonn, Dominique Maingueneau, Isabelle Simões Marques, João da Costa Domingues, Maria de Jesus Cabral, Maria do Rosário Mariano, Maria João Simões, Michel Beniamino, Michel Laronde.

***Design de la couverture:***

Rui Rica

***Edition:***

Isabelle Simões Marques, João da Costa Domingues

***Mise en page:***

João Leite

**Adresse web:** <http://ler.lettras.up.pt/apef/carnets>

**Adresse e-mail :** [carnetsapef@gmail.com](mailto:carnetsapef@gmail.com)

**©2016 APEF- Association Portugaise d'Études Françaises**

## TABLE DES MATIÈRES

|  |     |
|--|-----|
| <b>Introduction</b> .....  | 1   |
| <b>1.Questionnement sur la langue</b>  |     |
| <b>Dominique Combe</b>   |     |
| Derrida et Khatibi - Autour du <i>Monolinguisme de l'autre</i> .....   | 6   |
| <b>Lise Gauvin</b>   |     |
| Statut de la parole et traversée des langues chez Assia Djebar.....  | 12  |
| <b>Britta Benert</b>   |     |
| Plurilinguisme et migrations dans <i>Nord perdu</i> de Nancy Huston .....  | 28  |
| <b>Loucif Badreddine</b>   |     |
| La météorologie du sensible chez Nina Bouraoui.....  | 42  |
| <b>2.Transgression verbale</b>   |     |
| <b>Mouna Elmalek</b>   |     |
| Saphia Azzeddine - Jeux et enjeux de la rencontre dans <i>Confidences à Allah et Mon père est femme de ménage</i> .....    | 52  |
| <b>Ilhem Kazi-Tani, Zakia Lounis</b>   |     |
| Métissage de langues et transgression dans le langage des cités – Le cas du roman <i>Boumkoeur</i> de Rachid Djaidani..... | 63  |
| <b>Ioana-Maria Marcu</b>   |     |
| L'écriture des auteurs «intrangers» à la «périphérie» de la norme .....  | 77  |
| <b>Christine Ramat</b>   |     |
| Plurilinguisme et altérité dans les écritures francophones : « une po-éthique du monstrueux ? » .....                      | 91  |
| <b>José Domingues de Almeida</b>   |     |
| La (vio)langue de Jean-Pierre Verheggen - Style, identité et génétique .....   | 103 |
| <b>Hassan Moustir</b>  |     |
| Cette langue qui fourche - Éléments d'une contre-poétique postcoloniale chez Jean-Luc Raharimanana .....                   | 112 |
| <b>Wafa Triki</b>  |     |
| L'archi-écriture d'une bi-langue chamoisienne.....   | 126 |

## **Mamadou Faye**

*Le Dédale des Disciples* de Rémy Tissier : entre « Hétérarchie » linguistique et transgressivité littéraire ..... 137

### **3.(Auto)traduction**

#### **Chiara Lusetti**

Plurilinguisme et échange enrichissant dans les deux versions - arabe et française - de *Junun* de Jalila Baccar ..... 152

#### **Julia Holter**

Les deux corps du traducteur littéraire ..... 165

#### **Ferdulis Zita Odome Angone**

Langue-frontière ou langue-franche : l'hétérolinguisme dans la prose afropéenne et cubano-américaine-Apories et traduction chez Léonora Miano et Cristina García... 173

### **4.Langue d'adoption**

#### **Rose-Marie Volle**

Appropriation des langues et singularité énonciative - Écrire dans la langue de l'autre pour Akira Mizubayashi ..... 192

#### **Orienne Guy**

Parcours identitaire au travers des langues dans *Le bleu des abeilles* de Laura Alcoba..... 203

#### **Ana Maria Alves**

Semprun et ses langues – Outils de survie, de mémoire face à l'exil ..... 214

#### **Cristina Zanoaga-Rastoll**

Les langues des tropismes chez Nathalie Sarraute : entre le français et le russe..... 224

### **5.Ateliers FLE**

#### **Chantal Domp martin-Normand**

Écrivains plurilingues et étudiants de FLE - Rencontres et résonances ..... 234

#### **Noëlle Mathis**

Écrire (entre) ses langues en atelier d'écriture - Une approche plurilingue des textes de Driss Chraïbi, Wajdi Mouawad et Nancy Huston ..... 251

#### **Abla Matalah**

Une recherche qualitative sur les trajectoires migratoires des migrants : du recueil des observables à l'analyse des données ..... 268

## Introduction

Prenant comme champ d'étude la question du « plurilinguisme et migrations dans la littérature de langue française », les différents articles qui composent ce volume se penchent sur la question de la langue, qu'elle soit langue d'écriture ou d'apprentissage, tout en s'interrogeant sur les mouvements migratoires - si nombreux au fil de l'histoire - et leurs échos dans la langue et la littérature.

Les thématiques abordées dans ce volume sont riches en diversité car elles abordent, non seulement le questionnement de la langue dans la littérature, mais aussi ses multiples transgressions. Quand elle est liée à l'étranger et à l'exil, qu'il soit réel ou ressenti comme tel, l'écriture interroge et remet en cause l'identité et l'unité de l'écrivain/migrant. De plus, cette écriture, relevant souvent du registre de l'intime, renvoie à la position de dualité et d'entre-deux vécue de façon plus ou moins heureuse. Mais, au-delà de ce questionnement personnel, on assiste au dépassement de ce même questionnement à travers la remise en cause et la transgression de la langue ou des langues en présence chez un même individu et/ou dans un même espace social. Cette question renvoie nécessairement à la thématique de la traduction et de l'autotraduction (ne serait-ce que mentale) ainsi qu'à la notion de langue(s) d'adoption qui peut se faire plus ou moins aisément, que ce soit par l'écrivain ou le migrant, comme nous le verrons dans les différentes contributions. En outre, le recours à la littérature migrante comme approche didactique de l'enseignement du FLE dans différents types d'ateliers, qu'ils soient ateliers d'écriture ou ateliers biographiques, est d'une extrême fécondité.

1. Questionnement sur la langue. En ouverture de ce numéro Dominique Combe s'intéresse au dialogue qui s'est établi dans le célèbre essai du *Monolinguisme de l'autre* de Jacques Derrida et l'écrivain marocain Abdelkébir Khatibi. Ce dialogue porte sur la situation linguistique des juifs et des musulmans au Maghreb et interroge, d'une part, l'interdiction symbolique à l'accès aux diverses langues (que ce soit le français, l'arabe ou le berbère) ainsi que la diglossie entre le français écrit et l'arabe parlé. De manière convergente, Lise Gauvin aborde les questions liées à la langue française chez l'écrivaine Assia Djebar et au statut d'une parole plurielle, mais aussi « perdue », que renvoient en écho plusieurs romans de l'auteure. Britta Benert, analyse *Nord Perdu* de Nancy Huston sous le prisme d'une « poétique de la migration » en concentrant l'analyse de trois de ses éléments : l'hybridité générique, l'hybridité textuelle et l'intertextualité tout en s'interrogeant sur les différents types de rapports que l'on peut

avoir face à l'expérience de la langue qui nous échappe. Loucif Badreddine analyse dans *Poupée Bella*, de l'écrivaine franco-algérienne Nina Bouraoui, les traits de cette œuvre, à la fois journal intime et récit autobiographique, qui aborde la question de la corporéité sexuelle, communautaire et expressive.

2. Transgression verbale. Mouna Elmalek propose sa lecture de deux romans de Saphia Azzeddine, jeune écrivaine franco-marocaine, plus précisément *Confidences à Allah* et *Mon Père est Femme de Ménage*. Or, ces romans baignent, tous deux, dans le contexte de l'entre-deux et de la marge, notamment avec l'emploi particulier de la langue française, et confèrent la parole à deux adolescents que tout oppose mais rassemblés par leur parcours commun. De même, Ilhem Kazi-Tani et Zakia Lounis prouvent par leur étude que l'écriture de Rachid Djaidani, dans le roman *Boumkoeur*, se caractérise par des transgressions aussi bien langagières qu'esthétiques. Le roman marque des torsions à travers la subversion des règles d'écriture, le métissage de langues et les jeux de mots qui participent à la résistance de la culture dominante. C'est également ce que se propose d'analyser Ioana-Maria Marcu dans la littérature des écrivains qu'elle nomme d'« intrangers », c'est-à-dire issus de l'immigration maghrébine et plus précisément le roman *Kiffer sa race*, d'Habiba Mahany. Ce type de littérature est marqué, d'une part, par l'autobiographie, le documentarisme ou le témoignage sociologique, et, d'autre part, par une langue d'écriture éloignée de la « véritable » langue littéraire. Cette langue littéraire « périphérique », oralisée, est marquée par l'argot, le verlan et la langue arabe ; elle est considérée comme une « identi-langue » dans la mesure où elle révèle des informations sur son espace de production et son statut. Dans le même sillon, Christine Ramat se propose d'analyser la profonde hétérogénéité linguistique ainsi que la polyphonie « discordante » de plusieurs auteurs antillais à travers l'hybridité verbale qui prend appui sur le contexte sociolinguistique de diglossie propre à cet espace social. Aussi, les écrivains de la « migitude » assument un positionnement esthétique en phase avec une réalité transculturelle et partagent la même fascination pour l'étrangeté de la langue littéraire. La présence du plurilinguisme dévoile dans les différentes œuvres « des langues monstres », des langues en mutation à la fois « é-normes » et hors-normes, capables de toutes les excentricités. C'est également ce qu'illustre José Domingues de Almeida dans son approche de l'œuvre de l'écrivain belge Jean-Pierre Verheggen dont l'écriture est caractérisée par une « (vio)langue » c'est-à-dire une écriture aux particularités esthétiques et langagières propres qui se détournent du canon littéraire français. Transgression ou esquive c'est aussi ce que fait Jean-Luc Raharimanana par rapport à la langue française dans son roman *Za*, puisque « cette langue ne peut dire le réel malgache sans fourcher », observe Hassan Moustir dans son étude. De même, d'après

Wafa Triki dans «L'Archi-écriture d'une langue chamoisienne », les auteurs antillais sont obligés de se servir « d'un style particulier pour réanimer l'imaginaire créole » ; et Chamoiseau en particulier, fidèle à son origine créole, tente de mettre à jour une « langue créole longtemps (...) opprimée ». Dans le même sillon, Mamadou Faye montre que l'écrivain Rémy Tissier vise, dans *Le Dédale des disciples*, le respect de toutes les langues, même les plus lilliputiennes, car elles empêchent l'absolutisme (linguistique ou autre) et font jaillir un bien meilleur qui est celui du respect pour le différent.

3. (Auto)traduction. Toujours misant sur la réflexion autour de la langue et de l'écrit, Chiara Lusetti aborde, quant à elle, la question du plurilinguisme dans les deux versions – arabe et française - de *Junun* de Jalila Baccar. Bien que monolingue, l'autotraduction de l'arabe vers le français laisse toutefois percevoir la présence de l'autre langue ; mais « l'original » arabe dénonce, lui aussi, la présence de l'autre langue, d'une langue autre, laissant percevoir qu'il s'agit bien de deux versants enrichissants de l'identité linguistique de l'auteure. Dans ce même sillage de la traduction, Julia Holter nous présente le dilemme des traducteurs, de ceux qui vivent « entre deux langues » et par conséquent entre deux corps sociaux qui ne sont jamais tout à fait égaux. Le traducteur qui fait le *pont* entre deux espaces « naturellement disjoints » est aussi celui qui doit fermer la *porte* qui, refusant les correspondances faciles, voire automatiques, maintient séparé ce qu'elle relie. Enfin, l'étude de Zita Odome Angone, tout en réalisant une analyse fine de l'hétérolinguisme et de l'hybridité dans la narrative diasporique chez Léonora Miano et Cristina García, nous révèle la présence de la traduction dans le texte même comme propre à ces littératures issues de l'entre-deux, comme autant de subterfuges pour garantir la survie d'ancestralités multiples, qu'il s'agisse de l'oralité africaine ou de la *santeria* cubaine pour nous permettre ainsi d' « apprécier la polysémie de l'âme métisse des identités-frontières ».

4. Langue d'adoption. Tout autre est la visée de Rose-Marie Volle qui réfléchit sur l'appropriation des langues et la singularité énonciative de l'écrivain quand il décide d'utiliser la langue de l'autre, de se l'approprier. Dans *Écrire dans la langue de l'autre*, Akira Mizubayashi, aussi étranger à sa langue d'origine qu'à cette langue « conquise », tout en se rendant compte que les mots ne coïncident pas aux choses, ni le sujet à son dire, a pu enfin « construire sa propre énonciation ». Dans ce même sillage, Oriane Guy nous rappelle dans son étude du roman *Le Bleu des abeilles* de Laura Alcoba qu'il s'agit d'un parcours identitaire qui se révèle à travers les langues, précisant que l'auteure en question aurait vécu une expérience similaire à celle racontée dans le roman et que ce cheminement progressif de la protagoniste reproduit « la construction identitaire de

son personnage en exil ». Ana Maria Alves nous présente, quant à elle, une expérience singulière de l'altérité et de l'exil linguistique repéré dans le fait littéraire chez Semprun, lui qui vécut immergé dans un triple patrimoine culturel et linguistique. De langue maternelle espagnole et ayant écrit tantôt en français tantôt en allemand, son écriture en langue française reproduit « une expérience de survie », une sorte de refuge, « de mémoire face à l'exil ». Cristina Zanoaga-Rastoll, clôturant ce segment réflexif, analyse comment l'héritage culturel russe opère dans l'œuvre de Nathalie Sarraute un « projet de brouillage identitaire » par lequel l'auteure voudrait accéder à « un espace neutre », entre plusieurs langues et plusieurs cultures, comme pour atteindre une sorte de « neutralité auctoriale ».

5. Ateliers FLE. Ce numéro se referme sur une réflexion issue d'ateliers avec des étudiants étrangers. Dans le premier cas, Chantal Dompmartin-Normand nous reporte l'expérience d'un atelier d'écriture destiné à des étudiants plurilingues invités à devenir « écrivains » en français, langue étrangère pour eux ; si cet exercice met en relief l'*étrangéité* de la langue par le simple fait des difficultés survenues, cette réflexion et ce rapport direct avec la langue par l'écriture renforcerait leurs compétences. Bien différente est l'expérimentation reportée par Noëlle Mathis, située au croisement de la didactique des langues et du plurilinguisme : à partir d'un atelier d'écriture elle tente de comprendre comment le plurilinguisme d'un auteur donné en exemple peut servir de tremplin à des apprenants-scripteurs plurilingues pour mieux exprimer « leurs identités linguistiques » et comment se manifestent-elles. Enfin, Abla Matalah, travaillant dans l'enseignement d'adultes dans un environnement de migrants, réalise une recherche qualitative sur ces parcours tentant de dégager les liens entre les trajectoires migratoires - notamment les parcours de « socio-autonomisation » qui comprend une dimension identitaire -, et l'apprentissage de la langue française laissant percevoir la fécondité des passerelles entre les parcours langagier, scolaire e social.

À travers ces différentes études on comprend bien que face à la langue, que l'on recrée à chaque instant, et qui est un véritable instrument d'échange, de réflexion et de flexions sans nombre et sans limite, tout locuteur retrouve quelque part une *étrangéité* et peut en toute légitimité se demander : cette langue est-elle la mienne ? À la façon de Sartre (1964) qui affirme qu'on « parle dans sa propre langue, mais qu'on écrit en langue étrangère » ou bien de Khatibi (2008) qui parle de « désappropriation » langagière en défendant que lorsqu'il écrit, il le fait dans la « langue de l'autre », ou encore de Derrida (1986) qui soutient qu'on « n'écrit jamais ni dans sa propre langue ni dans une langue étrangère » on constate que la réflexion

inhérente au plurilinguisme et aux écritures liées aux migrations est loin d'être terminée. De fait, les œuvres sont là pour nous montrer que la langue est mouvante, comme la vie, et son figement serait son pire ennemi.

Isabelle Simões Marques

João Domingues

## DERRIDA ET KHATIBI — AUTOUR DU *MONOLINGUISME DE L'AUTRE*

DOMINIQUE COMBE  
École Normale Supérieure, Paris  
[Dominique.combe@gmail.com](mailto:Dominique.combe@gmail.com)

**Résumé :** «Autour du *Monolinguisme de l'autre* – Derrida et Khatibi» : A l'occasion du colloque de Bâton-Rouge présidé par Edouard Glissant, en 1992, Jacques Derrida répond à Abdelkébir Khatibi, dont il cite *Amour bilingue*. Khatibi, en maintes occasions, rend hommage à son ami Derrida, qu'il invite régulièrement à Rabat. De ce dialogue naît *Le Monolinguisme de l'autre*, en 1996, réflexion sur la situation linguistique du «franco-maghrébin». A la différence de Khatibi, Derrida, juif algérien élevé à l'école coloniale, vis-à-vis de la langue française, «n'a qu'une seule langue», «et celle-ci n'est pas la sienne».

**Mots-Clés :** étranger, langue, français, arabe, colonialisme

**Abstract :** During the Bâton-Rouge congress, presided over by Edouard Glissant, in 1992, Jacques Derrida responds to Abdelkébir Khatibi, quoting *Amour bilingue*. Khatibi, on many occasions, pays tribute to his friend Derrida, whom he regularly invites over to Rabat. *Le Monolinguisme de l'autre*, published in 1996, originated from this dialogue and is a reflection on the linguistic situation of the "Franco-Maghrebi". Unlike Khatibi, Derrida, an Algerian Jew raised in a colonial school, with regard to the French language, "has only one language", "and it is not his".

**Keywords :** foreign, language, French, Arabic, colonialism

La genèse du *Monolinguisme de l'autre*, il faut le rappeler, a été longue et complexe. L'ouvrage, publié en 1996, développe une très longue communication orale (comme toutes les interventions de Derrida) donnée au colloque « *Echoes from Elsewhere/Renvois de l'ailleurs* », organisé en 1992 à l'Université d'Etat de Louisiane à Bâton-Rouge par Patrick Mensah et David Wills, à qui le texte est dédié, tous deux professeurs de littérature, sous la présidence d'Edouard Glissant.

Dans ce colloque bilingue et interdisciplinaire consacré aux problèmes de la francophonie littéraire hors de France, Derrida reprend certaines hypothèses déjà formulées à la Sorbonne, lors d'une rencontre organisée par Christine Buci-Glucksmann au Collège international de Philosophie, et à Montréal lors de discussions avec Claude Lévesque et Christie McDonald, publiées au Québec sous le titre *L'Oreille de l'autre* en 1982. Ainsi, la genèse de l'ouvrage s'étale sur une quinzaine d'années, et dans des lieux et contextes culturels eux-mêmes multiples (Paris, Montréal, Bâton-Rouge).

Le colloque de 1992, organisé par un département littéraire, mobilise donc surtout des écrivains et des théoriciens de la littérature. Et les deux textes en exergue contribuent à ancrer la question de la langue dans la littérature, sous le signe de la « politique de l'amitié ». *Le Monolinguisme de l'autre* poursuit le dialogue (au sens propre comme au sens figuré) avec l'ami marocain Khatibi (1938-2009), écrivain et sociologue, professeur à l'Université de Rabat, chez qui Derrida se rend régulièrement depuis 1981, présent au colloque aux côtés d'autres écrivains francophones du monde « postcolonial ». Outre Glissant, dont il cite longuement le *Discours antillais* (1981), Derrida reproduit un extrait du récit *Amour bilingue* (1983). C'est donc de manière tout à fait naturelle que les éditeurs du premier volume des *Œuvres* de Khatibi aux Editions de la Différence en 2008 (où figurent notamment les récits *La Mémoire tatouée* et *Amour bilingue*), publient un court texte de Derrida en guise de préface : « Ce que Khatibi fait de la langue française, ce qu'il lui donne en lui imprimant sa marque, est inséparable de ce qu'il analyse de cette situation dans ses dimensions linguistiques, certes, mais aussi culturelles, religieuses, anthropologiques, politiques ». Bien entendu, la phrase vaut pour Derrida lui-même.

#### « Franco-maghrébin », « maghrébin francophone »

Barthes publie « Ce que je dois à Khatibi » en 1979, texte repris en guise de préface au volume des *Essais* de Khatibi. Derrida et Khatibi ont également l'un à l'égard de l'autre une dette, inextinguible comme la traduction (selon la formule

benjaminienne de « Détours de Babel »), et dont ils ne pourront jamais s'acquitter. Lorsqu'il développe la pensée du « tatouage » (Derrida, 1996 : 133), qui traverse son œuvre, ou encore lorsqu'il évoque son attitude « aimante » à l'égard de la langue, Derrida croise encore Khatibi, l'auteur de *La Mémoire tatouée* (1971), de *La Blessure du nom propre* (1974), essai d'anthropologie et de sémiologie consacré à l'écriture et aux tatouages dans le monde arabo-musulman, et du pamphlet *Vomito blanco, le sionisme et la conscience malheureuse* (1974). Khatibi est l'instigateur d'une « poésie de l'aimance », sous le titre de laquelle il a placé l'ensemble de sa production poétique depuis *Le Lutteur de classes à la manière taoïste* (1976). Ainsi, il n'est peut-être pas déplacé de défendre l'idée que le « monolinguisme de l'autre » est une co-invention de Khatibi et de Derrida.

Dans *Le Monolinguisme de l'autre*, jouant de manière virtuose sur les procédés de l'adresse à la deuxième personne, Derrida nomme et interpelle « son ami » Khatibi, avec qui il « partage un certain destin », qui est d'être « franco-maghrébin » (Derrida, 1996 : 21, 26, 119, 263), tout en se distinguant de lui par le rapport à la langue. Plutôt que « franco-maghrébin », expression utilisée pour montrer ce qui les unit, Khatibi est présenté comme un « écrivain maghrébin francophone » (Derrida, 1996 : 119). Jacques Derrida se dit « plus » franco-maghrébin que Khatibi ; des deux amis, il est peut-être même le « seul franco-maghrébin ». Dans leur dialogue, Derrida et Khatibi entretiennent une relation d'émulation et de rivalité, pour ne pas dire de « jalousie » (un mot qui revient souvent à propos de la langue), sur un fond de complicité amicale. Chemin faisant, se trouve convoqué le nom d'Abdelwahab Meddeb, pour le roman *Talismano*, commenté par Khatibi dans le long article « Incipits » du recueil *Du bilinguisme*, repris et développé dans « Bilinguisme et littérature » dans le volume *Maghreb pluriel* en 1983, que Derrida cite et commente (Derrida, 1996 : 120), cédant au vertige des citations enchâssées. Derrida cite Khatibi qui, lui-même, cite Meddeb, avec quelques allusions à Kateb Yacine et à Frantz Fanon.

Dès 1974, dans l'article « Décolonisation de la sociologie », également repris dans *Maghreb pluriel* en 1983, Khatibi se réfère à Derrida pour rapporter la nécessaire décolonisation de la pensée à la déconstruction, contre la tentation du logocentrisme et de l'ethnocentrisme. Quelques années avant la parution de *L'Orientalisme*, publié par Edward W. Saïd en 1979, Khatibi appelle à « décentrer en nous le savoir occidental », à « nous dé-centrer par rapport à ce centre, à cette origine que se donne l'occident ». Le dialogue entre Khatibi et Derrida se poursuit ainsi au fil du temps, d'un article et d'un livre à l'autre, depuis le collectif *Du bilinguisme* jusqu'à « Point de non retour » lors du

colloque de Cerisy en 1992, et jusqu'aux « Variations sur l'amitié », dans le *Cahier de L'Herne*, en 2004, ou encore à *Jacques Derrida en effet*, en 2007.

Khatibi répond au *Monolinguisme de l'autre* dans la belle « Lettre ouverte à Jacques Derrida » parue dans la revue *Europe* en 2004. Le dialogue porte sur la situation linguistique des juifs et des musulmans au Maghreb. « Interdit » d'accès (Derrida, 1996 : 57) aux langues non françaises – l'arabe, le berbère, l'hébreu –, comme, symboliquement, à la langue française elle-même, « le Juif algérien »<sup>1</sup> subit selon Derrida « l'interdit fondamental, l'interdiction absolue, l'interdiction de la diction et du dire » : « On interdit l'accès au dire, voilà tout, à un certain dire » (Derrida, 1996 : 58). Par là, il est voué à vivre dans la traduction, « il est jeté dans la traduction absolue » puisqu' « il n'y a pour lui que des langues d'arrivée »<sup>2</sup> (Derrida, 1996 : 117).

Khatibi souligne quant à lui la différence entre « le Juif algérien » de langue française, déchu de sa citoyenneté par le gouvernement de Vichy, et « le Juif marocain » qui, lui, « ne perd ni sa citoyenneté, ni sa nationalité et son passeport » (Khatibi, 2004 : 205). On peut rappeler ici la figure d'Edmond Amran El Maleh (mort en 2010), opposant communiste aux côtés d'Abraham Sarfati, admirateur de Jean Genet, et l'auteur des magnifiques récits autobiographiques *Parcours immobile* (1980) et *Aïlen ou la nuit du récit* (1983), qui évoquent la mémoire du Maroc judéo-arabe. Khatibi cite Proust (« les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », formule célèbre également commentée par Deleuze), Kafka, Hélène Cixous, Claude Ollier. Et surtout, Khatibi illustre la réflexion de Derrida sur la différence entre le « franco-maghrébin » et l'« écrivain maghrébin francophone » par sa propre expérience du français, langue d'écriture pour un jeune musulman bilingue formé à l'Ecole franco-marocaine, sous le Protectorat. « Cette langue silencieuse me tenait la main, au-delà de toute aphasie, de toute amnésie » (*Ibid.* : 208). À la « prothèse d'origine » – sous-titre du *Monolinguisme de l'autre* – qui substitue la langue française à la langue maternelle, absente chez « le Juif algérien », Khatibi oppose la « diglossie »

---

<sup>1</sup> L'usage essentialisant de la majuscule et du singulier n'est pas sans rappeler le style de Sartre dans *La Question juive*.

<sup>2</sup> La situation décrite par Derrida mériterait toutefois d'être précisée. Outre le fait que les séfarades chassés d'Espagne (et souvent passés par le Maroc, où ils ont pu étudier) n'ont pas tout à fait la même histoire que ceux implantés en Algérie depuis l'Antiquité, il existe aussi dans l'Algérie coloniale, surtout dans le Sud et loin des grands centres urbains, une communauté juive arabophone, souvent méprisée par les juifs occidentalisés d'Oran ou d'Alger (voir J. Allouche-Benyoun/D. Bensimon, *Juifs d'Algérie hier et aujourd'hui, mémoires et identités*, Privat, 1989 et B. Stora, *Les trois exils. Juifs d'Algérie*, Stock, 2006, rééd. Hachette). Voir également l'essai de Pierre Nora, *Les Français d'Algérie*, paru en 1961, réédité récemment, accompagné d'une longue lettre de Derrida à l'auteur (Christian Bourgois, 2012). De Derrida, voir également l'essai posthume *Le dernier des Juifs* (Galilée, 2014), qui réunit des textes de 1998 et 2000, avec une préface de Jean-Luc Nancy.

entre le français écrit et l'arabe parlé : « En ce sens, répond Khatibi, ce n'est pas une substitution de la langue maternelle, mais une langue d'écriture en une diglossie<sup>3</sup> incroyable, car il s'agissait de parler dans une langue et d'écrire dans une autre » (*Ibid.*). Cette « division » est encore plus nette en Algérie, où l'arabe et le berbère étaient enseignés comme des langues « étrangères ». Au Maroc, c'était le cas seulement dans les lycées français, et non dans les établissements franco-marocains.

La diglossie à l'œuvre dans *Amour bilingue* de l'écrivain arabophone et francophone n'est pas moins conflictuelle ou passionnelle que le « monolinguisme » du juif maghrébin, compte tenu de la dissymétrie et du rapport de forces inégal entre les langues, dans la situation coloniale. Dans l'essai majeur consacré à *Talismano* de Meddeb, cité par Derrida (1996 : 120), Khatibi montre que la situation de l'écrivain arabophone de langue française est également intenable parce qu'elle révèle ce qu'Albert Memmi appelle « l'aliénation » du « bilinguisme colonial » dans le *Portrait du colonisé*, préfacé par Sartre, en 1957. Khatibi nomme « schize » le « chiasme » entre aliénation et inaliénation. Transcrivant en français son « nom propre transformé », l'auteur francophone « ne peut rien posséder (si tant soit peu on s'approprie une langue), il ne possède ni son parler maternel qui ne s'écrit pas, ni la langue écrite aliénée et donnée à une substitution, ni cette autre langue apprise et qui lui fait signe de se désapproprier en elle et de s'y effacer » (« Bilinguisme et littérature », repris dans *Maghreb pluriel*, 1983). Derrida objecte à Khatibi que, à défaut de pouvoir écrire en arabe, l'écrivain marocain « possède » au moins un parler, qu'il considère comme « sa » langue maternelle (Derrida, 1996 : 63). Mais, comme on sait, l'arabe dialectal (ou le tamazight, pour les régions berbérophones) en Algérie, mêle largement l'arabe et le français, ce qui rend l'identité linguistique instable.

\*\*\*

En 1999, dans un essai intitulé *La Langue de l'autre*, et sous-titré de manière toute derridienne « Exercice de témoignage », Khatibi rapporte le bilinguisme – « Parler dans une langue et écrire dans une autre » – à la distinction mallarméenne, reprise par Maurice Blanchot, entre l'« état brut » de la parole et l'état « essentiel » en quoi consiste la poésie. La division des langues (bilinguisme, diglossie) est créatrice, elle porte en elle la poésie, qui doit inventer sa langue propre. Sur la base de la thèse centrale du *Monolinguisme de l'autre*, Khatibi fait ainsi de l'écriture – de toute

---

<sup>3</sup> Le concept de « diglossie » emprunté à la sociolinguistique est également utilisé par Glissant pour une « poétique de la Relation ».

écriture, quelle qu'en soit la langue – une expérience de « désappropriation » : « Quand j'écris, je le fais dans la langue de l'autre. Cette langue n'est pas une propriété » (Khatibi, 2008 : 119).

De l'Algérie au Maroc, qui est le maghreb du Maghreb, d'un Orient l'autre, c'est donc toujours l'écriture, la littérature qui sont au cœur du dialogue entre Derrida et Khatibi. Car, au-delà de la portée autobiographique singulière de la réflexion, Derrida fait de l'universel de l'écriture l'enjeu central du *Monolinguisme de l'autre*. Il ne s'agit pas seulement de l'écrivain « maghrébin » ou « franco-maghrébin », ou même de l'écrivain « français » ou « francophone », selon le sujet du colloque de 1992. A partir de la singularité de sa situation, de « son destin », qu'il juge « exemplaire d'une structure universelle » (Derrida, 1996 : 121), Derrida pense la situation de tout écrivain face à la langue : « Il en est toujours ainsi – et pour quiconque. La langue dite maternelle n'est jamais purement naturelle, ni propre ni habitable » (Derrida, 1996 : 112). « La non identité à soi de toute langue » fait que, à la lettre, n'existent ni « une » langue, ni « la » langue, « ni l'idiome ni le dialecte » (Derrida, 1996 : 123). A partir de l'« aliénation originaire » de toute langue, il faut écrire « à l'intérieur », « au dedans » de la langue donnée (Derrida, 1996 : 122) et s'inventer son propre « idiome », « en vue de l'idiome absolu » (Derrida, 1996 : 126). Derrida fait ainsi écho à la « *pure langue* » [*die reine Sprache*] de Walter Benjamin qui, lui-même, s'inspire de *Crise de vers*. Mallarmé, constatant la « diversité, sur terre, des idiomes », affirme des langues : « imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême ». Dans *Parages*, Derrida peut ainsi reformuler la phrase de Proust : « On n'écrit jamais ni dans sa propre langue ni dans une langue étrangère » (Derrida, 2003 : 47). L'écrivain, pour Khatibi comme pour Derrida, ne peut être qu'un « étranger professionnel ».

## **Bibliographie**

DERRIDA, Jacques (1986). *Parages*. Paris : Éditions Galilée.

DERRIDA, Jacques (1996). *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris : Éditions Galilée.

KHATIBI, Abdelkebir (2004). « Lettre ouverte à Jacques Derrida », *Revue Europe*, n° 901, pp. 202-211.

KHATIBI, Abdelkebir (2008). *Essais*. Paris : Éditions La Différence.

## STATUT DE LA PAROLE ET TRAVERSÉE DES LANGUES CHEZ ASSIA DJEBAR

LISE GAUVIN  
Un. de Montréal  
[lise.gauvin@umontreal.ca](mailto:lise.gauvin@umontreal.ca)

**Résumé :** De mille et une façons et à travers un luxe de métaphores, la romancière a tenté d'élucider, tout au long de sa carrière, son rapport à la langue française et aux autres langues qu'elle a fréquentées. Élevée dans un contexte qu'elle décrit comme un « faisceau de langues », partageant son temps entre l'école française et l'école coranique, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* constate que le français a été pour elle une tunique de Nessus, synonyme à la fois de libération et d'obstacle. Cette situation mène Djébar vers un « retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, son de parole perdu ». C'est ce statut de la parole associé à la traversée des langues qui sont examinés dans quelques romans d'Assia Djébar : *Oran langue morte*, *La Femme sans sépulture*, *La disparition de la langue française* et *Nulle part dans la maison de mon père*.

**Mots-clés :** Djébar, multilinguisme, langue française, parole de femmes

**Abstract :** Through a myriad of ways and a wealth of metaphors, the novelist spent her career trying to elucidate her relationship with the French language as well as with other languages of her acquaintance. Raised in a context she described as a “cluster of languages,” dividing her time between French and Koranic schools, the narrator of *Fantasia: An Algerian Cavalcade* concludes that the French language has been for her a poisoned gift, synonymous with both liberation and obstacle. This situation leads Djébar to a “return, through translation, to a traditional voice as a voice of plurality (the voices of other women), but also a lost voice, or rather, the sound of a lost voice.” It is this status of voice associated with moving across languages that is examined in some of Assia Djébar's novels: *The Tongue's Blood Does Not Run Dry*, *La Femme sans sépulture*, *La disparition de la langue française* and *Nulle part dans la maison de mon père*.

**Keywords :** Djébar, multilingualism, French language, women's voices

## **Préambule**

Permettez-moi de rappeler d'abord ma contribution à la désignation des littératures dites francophones, ces littératures qu'on a du mal à nommer et qu'on a regroupées sous les appellations de littératures mineures, au sens de Deleuze et Guattari – soit une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure –, de petites littératures, littératures périphériques, littératures de l'exiguïté, etc. J'ai proposé pour ma part de les appeler « Littératures de l'intranquillité », empruntant à Pessoa ce mot aux résonances multiples. Si l'intranquillité est un état partagé par tout écrivain, cette notion prend une dimension particulière lorsqu'il s'agit des écrivains de langue française hors de France qui doivent inventer leur propre langue d'écriture dans un contexte où le français est en concurrence, voire en conflit, avec d'autres langues de proximité. Ce qui amène les uns et les autres à inventer diverses stratégies leur permettant de faire entendre les langues de leur communauté sans tomber dans le marquage exotisant ou dans le monolinguisme des « effets de réel ». Mais je n'insiste pas davantage sur ce point, que j'ai déjà eu l'occasion d'examiner dans des travaux antérieurs<sup>1</sup>.

## **Assia Djébar, l'écouteuse**

De mille et une façons et à travers un luxe de métaphores, Assia Djébar a tenté d'élucider, tout au long de sa carrière, son rapport à la langue française et aux autres langues qu'elle a fréquentées. Élevée dans un contexte qu'elle décrit comme un « faisceau de langues », partageant son temps entre l'école française et l'école coranique, la narratrice de *L'Amour, la fantasia* constate que le français a été pour elle une tunique de Nessus, synonyme à la fois de libération et d'obstacle. Libération parce que cette langue a permis l'écriture et son dévoilement : « Mon corps seul, comme le coureur du pentathlon antique a besoin du starter pour démarrer, mon corps s'est trouvé en mouvement dès la pratique de l'écriture étrangère » (Djébar, 1985 : 208). Obstacle parce que ce dévoilement, cette « mise à nu » et cette jouissance du corps découvertes grâce à la langue comportent aussi leur versant négatif, soit une nouvelle forme de voile ou la conscience d'une distance, d'une impossibilité à rendre certains registres d'émotions dans ce qui reste malgré tout la langue

---

<sup>1</sup> Voir, notamment, GAUVIN, Lise (2004, 2011). *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris : Seuil, « Points ».

de l'autre. « Le français m'est langue marâtre », avoue encore le *je* de *L'Amour, la fantasia* (1985). « Quelle est ma langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ? (...) Sous le poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe » (Djébar, 1985 : 244). Ce désert de la langue, cet empêchement de dire le discours amoureux, la romancière tentera de le contourner en retrouvant dans la langue française les sonorités, les rythmes de la langue arabe : « J'ai tenté de retravailler la langue française comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir » (Djébar, 1997 : 30). Et plus explicitement encore : « Au fond, tout mon travail de vingt à quarante ans a été de rechercher cette ombre perdue dans la langue française. Il y a deux sortes de perte : la perte qui vous hante et la perte que vous oubliez, l'oubli de la perte. Le terrible, c'est l'oubli de la perte » (Djébar, 1985 : 30).

Ne pas oublier la perte, cela veut dire accepter « d'écrire la langue adverse » dans un mouvement et un écartèlement qui s'apparente au « vertige » (Djébar, 1985 : 213). « Mais je n'aspire, confie encore Djébar, « qu'à une écriture de transhumance, tandis que, voyageuse, je remplis mes outres d'un silence inépuisable » (Djébar, 1985 : 80). Cette écriture est une écriture « en marge » de la francophonie mais aussi « en marche » comme « une route à ouvrir » (Djébar, 1999 : 110). La position de l'écrivaine est celle du « témoin », de la « scribe », de l'« écouteuse », car « écrire ne tue pas la voix mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues » (Djébar, 1999 : 233). Cette position se veut « une mise en écho, dans un besoin compulsif de garder trace des voix, tout autour, qui s'envolent et s'assèchent » (Djébar, 1999 : 26). Ces multiples voix qui l'assiègent, Djébar les entend en arabe, en arabe dialectal, ou même en berbère et les traduit dans une sorte de « marmonnement multilingue » (Djébar, 1999 : 29), dans une expérimentation constante qu'elle nomme « francographie ». Elle tente alors d'inscrire le « passage entre les langues » dans « la pâte même de la langue française ainsi que dans la structure romanesque » (Djébar, 1999 : 36). Cette langue devient ainsi le lieu d'un « déplacement progressif », d'un « déracinement lent et infini ». Peu à peu s'élabore « au creux de la langue française » (Djébar, 1999 : 65) et « par tâtonnements » une esthétique qui repose sur une « ligne de fuite de la perspective » (Djébar, 1999 : 500). Cette « écriture de fuite » est une écriture tendue vers la recherche d'un « fleuve souterrain de la mémoire » qui rend possible « l'ancrage de la culture en devenir » (Djébar, 1999 : 33) et vers des formes qui s'appuient sur « les retours ou le non-retour des migrations des langues et du récit » (Djébar, 1999 : 191).

À la « bi-langue » de Khatibi, Assia Djébar préfère les notions de « voile », de « double » ou d' « ombre perdue », d' « entre-deux langues » ou de « tangage-langage » (Djébar, 1999 : 51), ne cachant pas ce que cette situation de bilinguisme -voire de quadrilinguisme, puisqu'à l'arabe classique et à l'arabe dialectal s'ajoute le berbère- peut générer d'inconfort et de souffrance. Elle n'hésite pas non plus à s'associer à celles qui, au Québec, se sont dites « écrivaines » et s'étonne de l'effet de « vanité » que laisse la finale du mot sur le locuteur français. Cet effet est aussitôt transformé en question : « La vanité de écri-vaine donc, d'« écrivain » au féminin, ce serait cela, cette curiosité de la limite, de l'effacement, de la mort bien sûr ? » (Djébar, 1999 : 62). Curiosité qui mène Djébar vers un « retour, par translation, à la parole traditionnelle comme parole plurielle (parole des autres femmes), mais aussi parole perdue, ou plutôt, son de parole perdu » (Djébar, 1999 : 77). C'est ce statut de la parole associée à la traversée des langues que j'examinerai dans quelques romans d'Assia Djébar : *Oran langue morte*, *La Femme sans sépulture* et *La disparition de la langue française*, pour conclure avec la perspective autobiographique de *Nulle part dans la maison de mon père*.

À plusieurs occasions, Assia Djébar précise que sa posture comme romancière est d'abord celle de l'écoute, de l'audition d'histoires individuelles qui se transforment peu à peu en récits. Et de se demander parfois à quel moment et selon quelle alchimie secrète ces histoires deviennent personnages et motifs d'un texte à venir. Dans ces narrations à relais qui forment la texture de certaines œuvres d'Assia Djébar, on retrouve des procédés déjà anciens inspirés du *Décameron* ou des *Mille et une nuits*, procédés qui reprennent, par le biais de récits-cadres, les relations conteurs-contés de la tradition populaire. Mais on y découvre aussi une architecture de la mémoire et une écriture en mosaïque destinées à contrer la menace aphasique.

Le titre du roman *Ombre sultane* (1987), comprenant deux substantifs et renvoyant, comme l'a bien dit Mireille Calle-Gruber, au « glissement de l'un à l'autre » (Calle-Gruber, 2001 : 60), dans une sorte de réversibilité vertigineuse, souligne on ne peut mieux, la double posture de la romancière, à la fois conteuse et écouteuse, épouse et sœur. Dualité affichée de façon encore plus évidente par le passage des *Mille et une nuits*, cité en exergue à la deuxième partie du roman :

Dès que je serai devant le sultan, je le supplierai de permettre que vous couchiez dans la chambre nuptiale, afin que je jouisse cette nuit encore de votre compagnie. Si j'obtiens cette grâce, comme je l'espère, souvenez-vous de m'éveiller demain matin, une heure avant le jour (Djébar, 1987 : 101).

Nouvelle Schéhérazade, Djébar est donc aussi celle qui tend l'oreille, fait le guet, se laisse porter par « les voix qui l'assiègent ». Écouteuse, elle emmagasine images et sons pour les traduire dans son langage d'écrivaine. Et cela, au risque même d'en oublier sa propre douleur, comme elle l'avouera dans *Nulle part dans la maison de mon père* : « Je ne pleurerai plus du tout, je crois ! Je regarderai les autres avec netteté, comme en retrait, envahie du seul désir secret de ne rien oublier » (Djébar, 2007 : 24). Son projet est donc d'abord de « donner la parole aux femmes analphabètes qui ne peuvent pas écrire et dont elle se fait l'écho » (Fisher, 2008 : 29). Le recours à l'autobiographie se lit également comme une tentative de rejoindre, à travers une histoire individuelle, celle d'une collectivité, et cela bien que le moi s'inscrive souvent « en décalage par rapport aux consensus politiques et socio-culturels de cette société » (Fisher, 2008 : 37). Comme Schéhérazade, Djébar raconte les destins de femme qu'elle a côtoyées, n'hésitant pas à rappeler, à la manière d'un leitmotiv qui se poursuit d'œuvre en œuvre, la référence au texte-modèle. Cette référence, on la retrouve de nouveau dans son dernier bouquin : « L'été s'écoulait alors en soirées de danses, de chants, chatoyantes comme dans les récits des mille et une nuits » (Djébar, 2007 : 179). Mais comme Dinarzade, la sœur, elle est aussi celle qui veille afin que la parole puisse se libérer et émerger de la nuit. Voyons le statut de cette parole à travers quelques textes.

### **Parole en sursis et parole chorale**

Rappelons d'abord l'interrogation qui ouvre *Femmes d'Alger dans leur appartement* (1980). « Parlent-elles vraiment ? », se demande la romancière au début du recueil (Djébar, 1980 : 5). Dans les nouvelles de *Femmes d'Alger*, en effet, les paroles de femmes sont entendues et transcrites, traduites par une voix narrative qui, pour être discrète, n'en est pas moins la régisseuse et l'organisatrice du récit. « Je ne vois que dans les bribes de murmures anciens. Comment chercher à restituer la conversation entre femmes, celle-là même que Delacroix gelait sur le tableau. Je n'espère que dans la porte ouverte en plein soleil, celle que Picasso ensuite a imposée, une libération concrète et

quotidienne des femmes » écrit Djébar en guise de postface. Entre les tableaux de Delacroix et de Picasso s'inscrit le double mouvement du recueil de Djébar : de ce difficile passage de l'ombre à la lumière témoigne la parole-murmure, la parole-écho et les récits par bribes des nouvelles du recueil.

### **Qu'en est-il de la parole dans *Oran langue morte* (1997) ?**

La postface du recueil en précise le sujet : « Récit des femmes de la nuit algérienne, les 'nouvelles femmes d'Alger' d'aujourd'hui. Bribes de vie, transportées, relatées dans des allers et retours de voyageuses, de passagères –dans un relais, un gîte où souffler, où se souvenir » (Djébar, 1997 : 367).

L'ouvrage s'ouvre sur l'histoire d'une femme qui, depuis Oran, écrit à une amie et tente de reconstituer la mémoire de son passé, alors qu'âgée de dix ans à peine, elle apprend l'assassinat de ses parents par l'OAS. Son récit est complété par celui de la tante maternelle qui lui relate ce qu'elle sait de l'horrible événement. Mais la narratrice s'aperçoit bientôt que sa ville natale s'est surtout appliquée à en effacer les traces : « Hélas, je ne trouve quasiment rien de mes parents à Oran. Cette ville est opaque, Olivia. Oran m'est devenu mémoire gelée, et langue morte » (Djébar, 1997 : 33). Car à Oran, on oublie : « Oubli sur oubli. Ville lessivée; mémoire blanchie » (Djébar, 1997 : 13). Elle veillera au chevet de sa vieille tante jusqu'au décès de celle-ci, qui survient au moment où un nouvel assassinat se produit, celui d'un professeur d'université respecté. Et l'horreur de se répéter, comme si l'histoire était un cercle à jamais refermé sur ses propres absurdités. À la fin de la nouvelle, après le décès de la tante, la narratrice annonce qu'elle quittera la ville : « Je pars car je ne veux plus rien voir, Olivia. Ne plus rien dire : seulement écrire. Écrire Oran en creux dans une langue muette, rendue enfin au silence. Écrire Oran ma langue morte » (Djébar, 1997 : 48).

Dans ce théâtre de la violence, la parole est devenue impossible. Faute d'une situation d'écoute minimale, d'une sororité complice, la narratrice devra se résoudre à « ne rien dire » publiquement, mais plutôt à tout dire dans une langue en creux, une langue muette, celle de l'écriture. Alors que les nouvelles de *Femmes d'Alger...* renvoient à une parole chuchotée, murmurée ou à venir, le premier texte d'*Oran langue morte* signale la parole empêchée, interdite. Tout le recueil portera la marque d'une écriture blanche, vouée à décrire cet interdit, à le dévoiler, à le mettre en mots, à le dénoncer et le démasquer tout

en se l'appropriant. Et la conteuse devenue scribe de donner à lire les récits des femmes d'aujourd'hui.

Ces récits sont souvent encadrés par un *je* en situation d'enquête. La narratrice vient de perdre sa meilleure amie, Nawal, dont le corps a été déchiété dans un attentat. C'est pourtant à elle qu'elle choisit de confier, dans de longues lettres, le secret d'une passion éprouvée, trois ans auparavant, pour un Somalien venu travailler sur les chants berbères et qu'elle s'apprête à aller retrouver à Amsterdam. Ainsi s'élabore un dialogue fictif entre la vivante et la morte, dans une tentative ultime de retrouver une complicité sororale avec la disparue. Et d'ailleurs est-elle vraiment morte, cette femme en morceaux qu'on a dû avoir du mal à identifier, se convainc la narratrice. Pouvoir compensatoire du verbe dans un français qui, « quand il s'écrit, heureusement ne se voile plus, ne se déguise plus, il s'emballe, il prend le mors, comme mon dialecte » (Djébar, 1997 : 81). Pouvoir qui permet d'échapper à la mort : « Cela voudrait-il dire, se demande alors la narratrice, que là-bas, dans le royaume des ombres, les unes et les autres, les amies de toujours, se lisent se confient chuchotent ? En somme se parlent et s'épanchent ? Avec le désir de nous raconter? » (Djébar, 1997 : 81). Afin de légitimer ce désir, la sultane doit inventer la présence/absence de celle qui l'écoute, avant de la rejoindre elle-même au royaume des ombres. Belle image du « lecteur absolu » évoqué dans la postface et sans lequel il n'y aurait pas d'écriture possible.

L'image de la femme en morceaux, qui hantait déjà cette nouvelle, revient en force dans le récit qui clôt la première partie du recueil. Le conte de la « Femme en morceaux », reprend ainsi, en les modulant, les motifs des autres récits, comme il reprend, en le transposant, le récit des *Mille et une nuits*. Atyka, jeune professeure de français, veut ressusciter la femme en morceaux, la montrer vivante et heureuse et raconter l'amour partagé avec son époux avant le moment fatidique. Elle invente, brode des épisodes, s'intéresse tout autant à l'avant qu'à l'après. D'une histoire d'assassinat et de meurtre, elle fait l'aventure d'une passion. Atyka raconte, en français mais à partir du texte arabe et de ses traductions, sa propre version des événements. D'où l'inachèvement du récit, simple relais dans une chaîne infinie de variantes.

Les langues, loin de s'exclure, se répondent et se complètent dans une mobilité vertigineuse. Pour la jeune femme, le français est « une langue qu'elle a choisie, qu'elle a plaisir d'enseigner ». Et Atyka d'expliquer à ses parents : « Je serai professeur de français : mais vous verrez, avec des élèves vraiment bilingues, le français me servira pour aller et

venir, dans tous les espaces, autant que dans plusieurs langues » (Djébar, 1997 : 168). Elle tente ainsi de résister à la pensée unique, à la langue unique, à la fixité du singulier. Car pour Atyka comme pour la romancière « une seule langue est une langue morte. Mais qu'intervienne l'autre, avivant en elles les jointures et disjonctions, les décomposables compositions, et voilà que souffle la voix de la poïèse » (Calle-Gruber, 2001 : 140). Le projet, utopique dans le contexte où évolue Atyka, se heurte à l'intolérance. La voix se décompose, se brise en morceaux. Et le texte de se clore sur la vision du jeune Omar se remémorant la voix d'Atyka, une voix qui persiste malgré tout, mais qui dorénavant ne pourra s'exprimer que dans « l'encre de l'effroi ».

Dans *Oran langue morte*, la parole est muselée, proscrite, parole qui s'écrit plus qu'elle ne s'écrie, qui doit s'écrire faute de pouvoir s'écrier. Les Shéhérazade du recueil, sultanes de jour reléguées au royaume des ombres, n'ont d'autre choix que d'écrire leur résistance et d'en produire la trace par textes interposés, substituant au cercle conteur-conté un dialogue fictif avec les absents. La parole ne redevient possible que transposée dans le silence de l'écriture, dans le recueillement de ce « lecteur absolu », « c'est-à-dire celui qui, par sa lecture de silence et de solidarité, permet que l'écriture de la pourchasse ou du meurtre libère au moins son ombre qui palpitait jusqu'à l'horizon... » (Djébar, 1997 : 378). Et ainsi de la narratrice et de ses doubles qui doivent s'accommoder de cette parole en sursis, frappée d'interdit. Fictions éclatées, textes en morceaux dont *l'encrage* est rendu nécessaire comme autant de gages de survie.

*La Femme sans sépulture*, roman publié en même temps qu'une réédition de *Femmes d'Alger dans leur appartement*, lui emprunte la tonalité de ses voix parlant une « langue non écrite, non enregistrée, transmise seulement par chaîne d'échos et de soupirs » (Djébar, 2002 : 7). Langue traduite peut-être de l'arabe populaire, du berbère ou du bengali, mais toujours avec « timbre féminin et lèvres proférant sous le masque ». Le livre retrace l'itinéraire de Zoulikha, héroïne de la guerre de l'Indépendance algérienne surnommée la « mère des maquisards » qui fut portée disparue en 1957 après avoir été faite prisonnière par les Français. Autour de cette figure centrale s'élabore une parole chorale constituée par les confidences de celles qui l'ont côtoyée et soutenue, ses propres filles d'abord, ses parentes et amies ensuite, dont la biographie se confond avec l'histoire collective en cette période de bouleversements politiques et sociaux. À tour de rôle, les unes et les autres viennent ainsi témoigner des misères et des joies liées à leur engagement, des périls affrontés, des sacrifices consentis.

La posture de la narratrice est celle de l'historienne. Autour d'elle, la romancière dit avoir constitué en toute liberté cette « large fresque féminine – selon le modèle des mosaïques si anciennes de Césarée de Maurétanie » (Cherchell) (Djébar, 2002 : 9). Elle sera donc « écouteuse, enquêteuse, intervieweuse », cédant la parole aux femmes qui prennent en charge le récit. Les voix sont devenues personnages, conteuses, récitantes d'une histoire encore à dévoiler et à mettre en mots. La narratrice vient de terminer un film dédié à Zoulikha et à Bela Bartok. L'histoire de son héroïne est esquissée en ouverture. Il s'agit désormais de la déployer, de « l'inscrire, de la réinscrire » (Djébar, 2002 : 13). Parmi les femmes-récits se trouvent Mina, petite fille devenue adulte trop tôt par suite du départ de sa mère, puis Zoulikha elle-même, voix feutrée venue d'une outre-vie, voix spectrale rendue présente grâce à la demande des auditrices.

L'invitée, la visiteuse, parle peu, sinon pour se décrire comme « nulle part dans la maison de [son] père ! Étrange plainte que l'étrangère, durcie, se chante pour elle-même » (Djébar, 2002 : 80). Une fresque du musée de la ville représente Ulysse attaché à son mât pour mieux résister aux chants des sirènes représentées sous la forme de femmes-oiseaux. Zoulikha serait pour la romancière une de celles-ci dont le chant risque de s'effacer dans la mémoire. « Je suis revenue pour le dire, précise-t-elle dans un 'épilogue'. J'entends, dans ma ville natale, ses mots et son silence, les épaves de sa stratégie avec ses attentes, ses fureurs... Je l'entends, et je me trouve presque dans la situation d'Ulysse, le voyageur qui ne s'est pas bouché les oreilles de cire, sans toutefois risquer de traverser la frontière de la mort pour cela, mais entendre, ne plus jamais oublier le chant des siècles ! » (Djébar, 2002 : 214).

En transposant la fresque du musée de Césarée, Djébar reprend un procédé qui rappelle celui de *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Cette fois le point de départ est non seulement l'image mais le mythe qu'elle infléchit subrepticement. Comme Ulysse, la romancière, devenue narratrice, adopte une position de retrait. Cependant, à la parole collective et indifférenciée des sirènes, elle substitue la parole individualisée, la parole-signé, la parole-chorale des femmes de Césarée, une parole jusque-là voilée sinon interdite.

## Écrire entre les langues

De la mise en scène de la parole, on passe de façon plus explicite à celle de la langue dans les derniers textes de Djébar. Elle nous avait habitués, dans ses romans aussi bien que dans ses essais, à une réflexion sur les rapports entre les langues qui, dans une certaine mesure, déterminent ou modifient les relations entre les personnages. « J'ai tenté de travailler la langue française, avouait la narratrice de *L'Amour, la fantasia*, comme une sorte de double de tout ce que j'ai pu dire dans ma langue du désir » (Djébar, 1997 : 30). Tel pourrait être aussi, en résumé, le projet du narrateur du nouveau roman de Djébar, un projet que le titre, *La Disparition de la langue française*, vient teinter d'une lueur tragique.

Berkane, après avoir décidé de prendre sa retraite de la société qui l'employait, en banlieue parisienne, revient sur les lieux de son enfance en Algérie et s'installe dans une maison du bord de mer reçue en héritage. Son temps se passe à contempler le paysage, à causer avec son ami pêcheur et à écrire à son ex-compagne, Marise, des lettres qu'il ne lui enverra pas. « Je me suis mis à écrire, sans même prendre un café. Écrire rageusement, comme si la nuit m'entourait, et non ce soleil de fin d'après-midi... » (Djébar, 2003 : 39). Ces lettres sont écrites en français alors que Berkane converse en arabe avec Rachid le pêcheur. Le français, pour Berkane, ne serait pas au-dessus de tout soupçon. Il se souvient d'une conversation avec son frère aîné, à propos de pancartes écrites en français mises devant certaines maisons : « maisons honnêtes » :

Le grand frère : « N'oublie pas, d'ailleurs, quand c'est écrit en français, il faut, presque tout le temps, comprendre exactement le contraire! Tu entends, gamin!  
Et moi, qui n'aimais jamais le ton que prenait mon frère avec moi :  
- Pourquoi une pancarte où c'est écrit « honnête », ça ne serait pas honnête justement ? »  
(Djébar, 2003 : 54)

Mais le lecteur doit trouver lui-même la réponse. Et Berkane de chercher en vain les mots de sa langue d'origine. Il les retrouvera en partie avec une compatriote, elle aussi expatriée en Europe, qui vient passer quelques jours chez lui et lui raconte son enfance avec des mots arabes qu'il traduit en français dans son journal après le départ de la jeune femme.

Il commence ensuite le roman de formation dont il a le projet depuis longtemps. « J'écris en langue française, constate-t-il, moi qui me suis oublié moi-même, trop

longtemps, en France » (Djébar, 2003 : 180). Pareil aveu n'est pas de mise dans un pays qui, dans les années 1990 et suivantes, est habité par ceux que l'on nomme « les fous de Dieu » et dont la ferveur fait bon ménage avec l'intolérance. D'où l'issue fatale et prévisible : la mystérieuse disparition du personnage principal, peut-être enlevé à la place de son frère journaliste qui avait reçu des menaces de mort à cause précisément de ses articles en langue française dénonçant la terreur.

Le texte que le lecteur a sous les yeux est tiré d'un ensemble de fragments manuscrits laissés par Berkane dans des enveloppes adressées à Marise et à Nadja, l'amante algéroise. Il y est question de la guerre de l'Indépendance, des expériences de l'enfance et de l'apprentissage de l'âge adulte, à un moment où, en 1960, toute revendication nationaliste était sévèrement punie par les militaires français : Berkane, alors adolescent, est arrêté au cours d'une manifestation, puis emprisonné et torturé. Mais ce qu'évoque surtout le livre, c'est la difficulté de retrouver intacts des lieux aimés et idéalisés par le souvenir.

Mon royaume d'autrefois, je l'ai cherché dans les moindres rues, les artères, les placettes, les impasses et jusqu'aux fontaines, aux petites mosquées, aux oratoires des carrefours ! Se sont présentés à moi, ce jour d'avant-hier et sous une lumière implacable, sont venus à moi, presque en images désolées de manège, tous les lieux. Mais, je le constatais, ils se sont mués quasiment en non-lieux de vie, en aires d'abandon et de dénuement, en un espace marqué par une dégradation funeste ! (Djébar, 2003 : 84).

Douloureux constat qui rend tout retour impossible, sinon par la mémoire et par l'écriture. Les paroles de Mathilde, personnage du *Retour au désert* de Bernard-Marie Koltès, données en exergue à la troisième partie du roman, en indiquent aussi la tonalité : « En Algérie, je suis une étrangère et je rêve de la France; en France, je suis encore plus étrangère et je rêve d'Alger. Est-ce que la patrie, c'est l'endroit où l'on est pas ? » (Djébar, 2003 : 245).

Le roman de Djébar, porté par un lyrisme qui ne craint pas de s'afficher sensuel ou nostalgique, reprend cette interrogation à plusieurs niveaux et rejoint la parole du poète Ilya Ehrenbourg déclarant qu' « en réalité la patrie est aussi là où l'on est très mal ». L'écriture est, dans ce livre comme ailleurs, une aventure risquée et nécessaire, la seule échappée possible hors du silence et de l'oubli.

C'est ce rapport à l'écriture, ou plus exactement la venue à l'écriture, qui est au premier plan de *Nulle part dans la maison de mon père*. Récit à la première personne, celui-ci ne se désigne pas pourtant sous le nom d'autobiographie puisque la narratrice, sous les traits de laquelle on reconnaît la romancière – ou plutôt Fatma, son prénom à la naissance – n'est jamais nommée directement. Au moment où le livre commence, cette narratrice se remémore la fillette de quelques années à peine, guidant sa mère voilée dans les rues de Césarée. Elle inventorie les lieux réservés aux territoires du féminin dans la maison du père. Mais elle sait aussi que ce père, seul instituteur arabe dans une école de Blancs, ne lui donne pas tout à fait la même éducation que les autres « indigènes ». Ne lui offre-t-il pas de vraies poupées « comme chez les Français ? ». Le même père lui interdit, par contre, de faire de la bicyclette car elle ne doit pas montrer ses jambes en public. Ainsi l'enfant perçoit-elle dès le jeune âge la fracture entre les deux mondes, cette « société coloniale bifide » qui sera évoquée tout au long du parcours.

Le rapport au livre est inscrit dès les premières pages du récit. À l'âge d'environ six ans, la narratrice rentre de l'école avec le livre *Sans famille* d'Hector Malot, qu'elle s'empresse de lire sur le lit de ses parents. Sa mère s'étonne de l'effet que le livre produit sur elle lorsqu'elle la voit pleurer :

Après m'avoir contemplée en pleureuse – le livre de bibliothèque encore ouvert sous mes yeux –, ma mère, en rejoignant sa cuisine, concevait sans doute comme un pont fragile entre la sensiblerie qu'excitaient en moi ces histoires occidentales et la beauté secrète, sans égale, pour elle, des vers andalous qu'elle fredonnait, toute émue (Djébar, 2007 : 21).

L'importance de la lecture est soulignée à maintes reprises :

Comment raconter cette adolescence où, de dix à dix-sept ans, le monde intérieur s'élargit soudain grâce aux livres, à l'imagination devenue souple, fluide, un ciel immense, découverte, découverte, lectures sans fin, chaque livre à la fois un être (l'auteur), un monde (toujours ailleurs), l'effervescence intérieure traversée de longues coulées calmes où lire c'est s'engloutir, s'aventurer à l'infini, s'enivrer (Djébar, 2007 : 101).

La découverte du poème « L'invitation au voyage », produit chez elle un effet-choc. Les mots « Mon enfant, ma sœur » résonnent comme une révélation de la beauté de la langue française. Son adolescence rêveuse se passe sous la tutelle de Baudelaire, mais aussi

de Claudel, de Giraudoux et de plusieurs écrivains qui lui apprennent à imaginer la « vie des autres ». Déjà l'idée de sororité fait surface, qui sera l'un des leitmotivs de son œuvre.

La venue à l'écriture s'accomplit grâce à une correspondance secrète avec un étudiant d'Alger qui lui fait découvrir le souffle épique des grandes odes anté-islamiques arabes dans des éditions bilingues :

Ainsi finirai-je – mais trop tard – par comprendre de quoi je me suis alors sentie amoureuse : de la langue perdue, réanimée dans ce visage de jeune homme qui la maîtrisait, lui, cette langue d'autrefois. Je la recevais en poésie ressuscitée des batailles ancestrales, alors qu'il ne faisait que l'étudier comme rhétorique. « Poèmes suspendus » dans le désert d'Arabie, parmi la foule et la poussière, déclamés par des brigands-poètes, certainement pas par des « chevaliers » ni surtout des poètes de l' 'amour courtois' ! (Djébar, 2007 : 368-369)

Au cours de ses études, elle constate que sa propre langue est frappée d'une forme d'interdit. Elle sait qu'elle ne doit pas parler au dehors sa « langue maternelle », sa « langue de cœur », de crainte d'être reconnue par l'un des siens et accusée d'impudeur parce que vêtue à l'euro péenne : « Hostiles, ils l'auraient été, ceux de votre clan ! Pas question de vous dévoiler devant eux, ni de révéler votre identité : alors que vous l'étiez de fait, dévoilée ! Mais aussi 'masquée', oui, masquée par la langue étrangère » (Djébar, 2007 : 305).

Et encore :

Dehors, me voici à marmonner dans ma langue, la vraiment « mienne » : sur le mode du malaise ou du mécontentement puisque je ne peux l'exposer au soleil. Elle, cette langue maternelle, pourquoi ne serait-elle pas à jamais ma langue-peau ? (...) Dans la rue, alors que je peux laisser mon corps vagabonder, libre, il me faut me taire ou bien parler français, anglais, et même chinois si je pouvais, mais surtout ne pas exposer cette langue première en public, celle de tant de femmes qui demeurent incarcérées (Djébar, 2007 : 308).

Ces femmes condamnées au silence, Djébar n'a cessé de les écouter et de les faire vivre par ses mots : « Depuis, il est vrai, l'un ou l'autre de mes personnages de femme, parfois le plus inattendu, semble échapper de dessous ma main qui écrit et le trace. Parfois, cette ombre que j'invente, d'un sourire me nargue – moi, l'auteur. Et j'éprouve soudain comme une névralgie. Cette femme-personnage, avant de s'élancer (je le devine juste une

seconde avant elle), voici qu'elle me sourit ou, doucement, me nargue : 'Tu vois, je fuis, je m'envole, je m'arrache' » (Djébar, 2007 : 364). Ces femmes nées de l'écriture finissent par s'émanciper de leur auteure pour vivre leur propre destin. Telle est la visée ultime de tout écrivain.

Cependant, à l'instar de la dernière fille du Prophète, la seule à lui survivre, la scriptrice se retrouve «dépossédée de l'héritage paternel » et avoue être « nulle part dans la maison de [son] père ». « La colonie est un monde sans héritiers, sans héritage », lit-on dans un intermède intercalé entre les pages du récit. D'où ce « désir secret de ne rien oublier » (Djébar, 2007 : 24). D'où ce nulle part qui fait contrepoids aux souvenirs et à leur cortège apaisant. D'où également la nécessité de faire entendre cette douleur de la dépossession, ne serait-ce que pour « se dire à soi-même adieu » (Djébar, 2007 : 404) ainsi que l'avoue Djébar dans sa postface. Ce que Dominique Fisher nomme « écrire l'urgence, retrouver les mémoires forcloses » en pratiquant une sorte de « métafiction historiographique » et en brouillant les frontières entre les genres, comme entre le factuel et le fictif (Fisher, 2008 : 17ss).

Parole-écho, parole en sursis, parole chorale ou parole-mosaïque, tels sont les différents statuts de la parole que l'on retrouve dans les textes de Djébar rappelés ici. « Écrire, c'est quelquefois choisir de se taire », constate la romancière. « On peut écrire dans l'aphasie, parce qu'on a perdu sa voix, qu'on espère, au bout des mots, la retrouver, être content de percevoir non seulement les chuchotements, mais les hurlements et les cris qui viennent enfin à la place » (Djébar, 1999 : 113). L'écriture de Djébar est une écriture de résistance mais aussi de délivrance. Une écriture de combat contre la mort, à même la mort, par-delà la mort. Il est remarquable que, dans la plupart des cas, les déléguées à la parole apparaissent dans une situation d'écoute sororale (réelle ou imaginaire), telle la porteuse de feu de *Femmes d'Alger*, ou encore la jeune Mina de *La Femme sans sépulture*, celle-ci étant présentée comme le double de la « visiteuse », de l'« écouteuse », n'osant se poser en conteuse qu'après avoir elle-même entendu d'autres récitantes. Tzvetan Todorov, dans la *Grammaire du Décaméron* (1969 : 85-97), mentionne les hommes-récits qui, à tour de rôle dans les Mille et une nuits, prennent le statut de conteur et relatent des événements. Chez Djébar, nouvelle Schéhérazade, la situation de parole est chaque fois ramenée au couple initial de la conteuse et de la sœur, dans une interdépendance des rôles indispensable au déploiement du récit. Réversibilité des rôles, jeux d'ombres et de lumières

qui transforment l'écouteuse en conteuse selon un procédé emprunté à la culture orale et qu'elle déploie en une vaste scénographie de la parole.

Dans *Oran langue morte* comme dans *La Disparition de la langue française* et dans *Nulle part dans la maison de mon père*, l'écriture est présentée comme une activité rendue nécessaire par la violence de l'Histoire et l'effacement programmé des langues et des cultures, activité destinée à des lecteurs masqués mais non moins réels, ces lecteurs absolus évoqués par la romancière. L'écriture, cette mise en abîme, est aussi pour Djébar une forme d'adieu au passé, un rituel de renaissance et de deuil. Cette écriture s'accomplit dans une « francographie » habitée par la nostalgie des langues perdues.

D'un livre à l'autre et par des moyens chaque fois renouvelés, Djébar, conteuse et écouteuse, reconstitue cette « pulsion mémorielle » qui lui sert de rempart contre le désenchantement du monde.

## **Bibliographie**

CALLE-GRUBER, Mireille (2001). *Assia Djébar ou la résistance de l'écriture*. Paris : Maisonneuve et Larose.

DJEBAR, Assia (1980). *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Éditions des femmes.

DJEBAR, Assia (1985). *L'amour, la fantasia*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (1987). *Ombre sultane*. Paris : JC Lattès.

DJEBAR, Assia (1997). *Oran langue morte*. Paris : Éditions Actes Sud.

DJEBAR, Assia (1999). *Ces voix qui m'assiègent: En marge de ma francophonie*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2002). « Ouverture », *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2002). *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2003). *La disparition de la langue française*. Paris : Albin Michel.

DJEBAR, Assia (2007). *Nulle part dans la maison de mon père*. Paris : Fayard.

FISHER, Dominique (2008). *Écrire l'urgence. Assia Djébar et Tahar Djaout*. Paris : L'Harmattan.

GAUVIN, Lise (1997). *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.

GAUVIN, Lise (2015). « Hommage à Assia Djébar », *Algérie Littérature/Action*, n° 187-190, pp.35-48.

TODOROV, Tzvetan (1969). « Les hommes récits », *Grammaire du Décaméron*. The Hague-Paris : Mouton.

## PLURILINGUISME ET MIGRATIONS DANS *NORD PERDU* DE NANCY HUSTON

**BRITTA BENERT**  
Un. de Strasbourg  
[britta.benert@unistra.fr](mailto:britta.benert@unistra.fr)

**Résumé :** La focale de cet article est portée sur l'essai *Nord perdu* de Nancy Huston. Publié en 1998 dans le quotidien Parisien *Le Monde*, puis en volume l'année suivante, il s'agit d'un texte fréquemment cité par la critique. Il est lu ici sous le prisme d'une « poétique de la migration », en concentrant l'analyse sur trois de ses éléments clés, l'hybridité générique, l'hybridité textuelle et l'intertextualité. La thématique prépondérante, l'interrogation de la langue/des langues, assure au texte une polyphonie contradictoire parfaitement assumée : d'une part, *Nord perdu* donne voix aux différents types de *rappports* que l'on peut avoir face à l'expérience que la langue – et même si je la dis 'mienne' – irréductiblement échappe ; d'autre part, l'essai ne cesse de mêler ces différentes attitudes qu'engendre l'« inappropriable linguistique » (Laurent Jenny). Il en résulte une écriture avant tout paradoxale, foncièrement moderne qui, en défiant toute tentative de classement, est un défi à la pensée.

**Mots-clés :** Polyphonie ; poétique de la migration ; hybridité textuelle et générique ; intertextualité ; écriture paradoxale.

**Abstract :** This article examines the essay *Losing north: musings on land, tongue and self* by Nancy Huston. This text, published in 1998 in the Parisian daily newspaper *Le Monde*, then in a volume the following year, is frequently quoted by critics. It is read here through the lenses of migration poetry, focusing the analysis on three of its key elements: generic hybridity, textual hybridity and intertextuality. The major theme, the exploration of language/languages, endows the text with a contradictory polyphony which it embodies perfectly. On the one hand, *Losing north: musings on land, tongue and self* gives voice to the different types of relationships one may form faced with experiences which language, even if we claim it as our own, inevitably fails to capture satisfactorily. On the other hand, the essay persistently blends the different attitudes engendered by "inappropriate linguistics" (Laurent Jenny). The result is a type of writing which is above all else paradoxical, thoroughly modern and which, denying all forms of categorization, challenges thought.

**Keywords :** Polyphony, poetry of "migration", textual and generic hybridity, intertextuality, paradoxical writing.

L'intérêt inlassablement croissant que voue la critique au phénomène du plurilinguisme littéraire est récent dans l'histoire littéraire et sans doute à mettre en rapport avec les bouleversements politiques et culturels engendrés par la chute du mur de Berlin il y a 25 ans. Dans ce contexte de mondialisation, les écrivains « migrants » ou auteurs « venus d'ailleurs » (Delbart, 2005; Mathis-Moser et Mertz Baumgartner, 2012) jouissent d'une nouvelle curiosité non exempte d'ambiguïté, par exemple, lorsque la catégorisation en tant qu' « autre » tend à stigmatiser l'auteur et son œuvre pour finir par empêcher leur reconnaissance littéraire à part entière. Nancy Huston ayant été récompensée par les plus prestigieux prix littéraires existant en France, connaît quant à elle une consécration certaine, un succès qui se reflète dans de fines lectures auxquelles a donné lieu son œuvre littéraire. Dans ce cadre, qu'en est-il du texte *Nord perdu*, paru en 1999 ? Largement sollicité par la critique, l'essai est parfois cité de façon décontextualisée, avec comme conséquence, peut-être, de muer *Nord perdu* en un texte aux prises de positions nettes et immuables. En d'autres termes, en cas de références parcellaires, le risque existe que celles-ci ne permettent de saisir la foncière ambiguïté de l'essai hustonien, fondée sur la présence simultanée d'une multitude de voix cacophoniques énoncées par un unique je. Je proposerai ainsi dans un premier temps de lire *Nord perdu* comme texte *littéraire* (et non documentaire), en dégagant ses procédés et ficelles et en appuyant ma lecture sur le concept d'une « poétique de la migration » (Mathis-Moder et Mertz Baumgartner, 2012). Je m'interrogerai dans un deuxième temps sur la manière paradoxale dont *Nord perdu* traite de la question de « l'inappropriable linguistique » (Jenny, 2005), consolidant, là encore, l'inscription du texte hustonien dans une « poétique de la migration ». Enfin, en guise de conclusion, je présenterai une brève réflexion sur les limites de la classification en général, ainsi que, plus particulièrement, sur le défi que peut constituer le travail consacré aux auteurs *classés* « venus d'ailleurs » avec des étudiants.

### ***Nord perdu* comme « poétique de la migration »**

Dans *des écrivains migrants*, les deux directrices d'édition proposent, en s'inscrivant dans une perspective générale, de définir « une poétique de la migration ». Elles écrivent :

(...) les écrits de nombreux auteurs migrants témoignent d'une hybridité textuelle et générique : au lieu de créer des textes homogènes, unifiés et linéaires, ils jouent avec la fragmentation, la contradiction, l'hétérogénéité et la pluralité des voix et des

perspectives. Le mélange des genres est fréquent, les fragments d'autobiographie, de critique, de textes journalistiques, d'entrevues ou d'émissions de télé s'intercalant et rompant le rythme du récit. Intertextualité et intermédialité sont à l'ordre du jour et s'inscrivent majoritairement dans une logique de la différence et de la transculture (Mathis-Moser et Mertz Baumgartner, 2012: 15).

Cette définition peut se lire, me semble-t-il, comme une synthèse efficace de la poétique à l'œuvre dans *Nord perdu* dont les thématiques prépondérantes sont la migration et les questions identitaires qui en sont le corollaire, présentées par le biais d'une protagoniste « migrante » et le double regard qu'elle porte sur son pays d'origine d'une part, sur le pays d'accueil de l'autre. Aussi, dans ce qui suit, partirai-je de trois critères clés que sont l'hybridité textuelle, le mélange des genres et l'intertextualité afin de penser ces éléments à l'égard du texte houstonien.

### L'hybridité générique

*Nord perdu* enchâsse de nombreux passages à caractère autobiographique, de longues citations d'auteurs, de commentaires de journaux, de réflexions linguistiques, sociolinguistiques, poétologiques et d'allusions à des émissions radiophoniques (« Le masque... » « ... et la Plume » forment les intitulés de deux chapitres consécutifs de *Nord Perdu*) de sorte que l'hybridité générique apparaisse comme l'un des traits dominants du texte. Il en résulte un impossible classement qui participe au caractère foncièrement fragmenté de *Nord perdu* et contribue parallèlement au fait que le lecteur est amené à ne cesser de perdre le fil – Huston orchestrant ici une mise en abyme entre le désarroi du « je » du texte et celui de son lecteur, non sans rappeler Nabokov (ou d'autres auteurs plus près de nous, ...) et le goût de ce dernier pour les fausses pistes.

### L'hybridité textuelle

Les premières pages du texte houstonien sont particulièrement représentatives de l'hybridité textuelle, rendue par un jeu omniprésent avec la fragmentation et avec la pluralité des voix et des perspectives. L'observation de l'ouverture permet par ailleurs de souligner le subtil agencement littéraire du texte. Regardons : *Nord perdu* ouvre sur une dédicace (« Pour Lorne, mon frère de sang, d'âme et de langues ») ; celle-ci est accompagnée d'une première citation (de T.S. Eliot : « Home is where you start from ») ; à la page suivante, le titre de l'ouvrage est répété et orné de deux nouvelles

épigraphes versifiées ; la page intitulée « Envoi » ressemble à un premier chapitre, une ouverture au texte donc, avec un marquage typographique de la première lettre qui, en confortant la présence d'une organisation en chapitres, indiquerait le début d'un premier. « Envoi » serait alors à comprendre *sportivement*, dans le sens de « coup d'envoi » pour annoncer l'une des strates présente surtout dans une deuxième partie, une strate qui inscrit le texte dans une actualité (politique et culturelle), avec des références à la Coupe du monde de football et à la victoire des Bleus en été 1998 (« La Mosäique arrogante », Huston, 1999 : 82) ainsi que la mention de personnalités et ou d'événements du monde politique et culturel de la France (les chapitres « La Détresse de l'étranger », « Relativement relatif » citent Jean-Marie Le Pen, Jean Toubon, Jean Tiberi, le scandale Elf, Michel Houellebecq, Gérard Depardieu, les Guignols, ...). Si la table en fin de texte ne semble laisser la place à aucun doute – il s'agirait bien d'un écrit composé de 14 chapitres/unités textuelles –, l'ouverture sur une nouvelle citation (« JE NE ME PLAIS PAS. Oui. », 1999 : 11) instaure une continuité avec le périphrase (dédicace et épigraphes) ayant pour effet, d'une part, de brouiller la délimitation entre texte et périphrase, d'autre part, de rappeler la polysémie du terme envoi : aussi ne fait-il aucun doute que Huston rend *hommage* à Sviatoslav Richter et à Romain Gary ; certes, sans recours à la versification – pas de quatrain final ici –, mais en plaçant sa double dédicace à l'*ouverture* de son texte, sous forme de neuf lignes en prose.

Je voudrais m'arrêter sur cet incipit (« 'JE NE ME PLAIS PAS. Oui'. C'est Sviatoslav Richter qui parle »), en dégager quelques ruptures et fragmentations, comme étant autant de reflets des ruptures et fragmentations de l'ensemble du texte :

- En s'inscrivant dans une continuité avec les épigraphes des deux pages qui précédent, le « Je » pourrait se prêter à être confondu avec l'auteur de l'essai (Nancy Huston et/ou la voix narrative), mais ne doit pas l'être ... à moins que la potentielle hésitation soit une invitation à le faire ? ;
- « JE NE ME PLAIS PAS. Oui » est également *désorientant* par la juxtaposition d'une proposition négative où, grammaticalement, on s'attendrait plutôt à un renforcement par une nouvelle négative (qui donnerait « Je ne me plais pas. Non »). Le « Oui » (effectif, affirmatif...) introduit un écart par rapport à cette attente dictée par une norme grammaticale (française) et a pour conséquence d'ébranler la négativité de l'affirmation (!) négative ;
- Si l'on prend en considération qu'en langue russe (et contrairement donc au français), la négation peut/doit être renforcée par une affirmative, c'est un autre

écart qui se dégage, se situant, celui-ci, entre le français et le russe. La proposition « Je ne me plais pas. Oui. » reposerait ainsi sur une traduction littérale qui fait que le russe *transparaît* à travers la proposition française assurant d'emblée la polyphonie au texte.

- Le vertige peut également s'installer à l'égard de la porosité entre l'écrit et oral : ce serait Sviatoslav Richter qui *parle* (« C'est Sviatoslav Richter qui parle » peut-on lire) ; or, avec notre texte, c'est une narratrice qui prête sa voix au pianiste en le citant à l'*écrit*. En réalité c'est donc *elle* qui « parle », en transcrivant ses mots à lui (et en les traduisant du russe, peut-être) ; ces mots dont on ne sait pas d'ailleurs si le pianiste les a réellement prononcés – ou écrits – un jour. Pour dire que l'affirmation (péremptoire) « C'est Sviatoslav Richter qui parle » peut être mise en question, *doit* être mise en question : a-t-il vraiment parlé ainsi ? Dans tous les cas de figures, ce n'est pas lui qui parle ici, mais un je qui écrit...

### L'intertextualité

À considérer les seules trois premières pages de l'essai, le nombre de références est déjà remarquable. Cette presque surenchère d'envois intertextuels contribue largement elle aussi à l'hétérogénéité et au caractère abyssal du texte. Aussi est-il clair que le nom du grand Richter rappelle le rôle très important que joue la musique dans la vie de Nancy Huston en général, le piano en particulier, instrument qu'elle abandonne à son arrivée en France pour le remplacer par le clavecin. Ce changement d'instrument se superpose avec le changement de langue de l'auteur, qui abandonne l'anglais pour le français (1999 : 64-65). Voilà d'entrée de texte un abîme de connexions qui s'offre à nous, nous invitant à creuser les possibles interrelations, jeu d'intertextualités qui se confirme par la suite devenant une marque importante du texte – c'est en effet une avalanche de noms d'auteurs qui se trouve cités dans *Nord perdu*, à qui Nancy Huston a consacré des écrits/essais (Romain Gary, Samuel Beckett, Jean-Paul Sartre...).

Quant à ce jeu d'interrelations fondé sur les références intertextuelles, notons encore que l'écriture de *Nord perdu* coïncide avec la mort de l'éminent pianiste, décédé à Moscou en été 1997. La mort est donc présente en filigrane d'abord, puis de façon explicite par l'évocation du suicide de Romain Gary. Comme tout livre qui se respecte, l'ouverture (dédicace, épigraphes et *incipit*) condense bel et bien les thématiques essentielles et les procédés littéraires du texte : 1) l'interrogation identitaire du Moi

(dissocié) moderne (« Prendre plus en pitié mon propre cœur ; avec/Bonté, dorénavant, contempler mon triste moi, /Avec charité ; et que cet esprit tourmenté ne vive plus/Avec cet esprit tourmenté le tourmentant encore » ; « Je ne me plais pas » ; « Au départ, la haine de soi ») ; 2) le XXe siècle et son histoire violente qu'incarnent les deux noms de Richter et de Gary. S'y ajoute que, par le contexte historique esquissé, l'intitulé « Envoi » n'est pas sans suggérer le mot *convoi* : convois assassins des Nazis qui menaient à Auschwitz, le camp d'extermination étant cité dans un dernier chapitre à travers une référence à l'ouvrage *Si c'est un homme* de Primo Levi (« *Hier ist kein Warum* », Huston, 1999 : 108) ; 3) la question de l'exil, de la migration et du changement de langue, enfin, sont des expériences de ce qui fonde la condition humaine, considérées non pas comme exceptionnelles mais étant plus visibles, plus palpables, car : « En fait nous sommes tous multiples (...) *l'expatrié découvre de façon consciente (et parfois douloureuse) un certain nombre de réalités qui façonnent, le plus souvent à notre insu, la condition humaine* » (Huston, 1999: 18).

Hybridité (générique et textuelle) et intertextualité forment donc des éléments structurels effectivement à l'œuvre dans *Nord Perdu* et permettent de saisir le texte comme étant représentatif d'une poétique de la migrance (et l'on pourrait déjà indiquer ici, fort de la mise au point que nous venons de citer, que le terme migrance est à prendre dans un sens large, voire figuré : nul besoin que le déplacement et/ou le voyage soient effectifs pour expérimenter l'éclatement de la conscience moderne ...).

### **Moi multiple et « l'inappropriable linguistique »**

« (*Oui je sais : je me dis et puis je me contredis. Je m'en fous et puis je m'en contrefous. Je cherche mes repères...alors c'est normal, non, de tourner en rond par moments ?*) » (Huston, 1999: 86). Souvenons-nous que la contradiction, évoquée dans ce passage de façon explicite, forme un autre critère de la « poétique de la migrance ». Ces propos contradictoires sont très présents à travers l'une des interrogations clés du texte, celle qui porte sur la langue<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cette thématique centrale invite à évoquer la « surconscience linguistique », concept forgé par Lise Gauvin (2005) et dont la présence renforce l'inscription de *Nord Perdu* dans une « poétique de la migrance ». L'essai hustonien y réfère en évoquant la « conscience exacerbée du langage » qu'a « l'étranger » et qui « peut être extrêmement propice à l'écriture » (Huston, 1999 : 43) ; plus loin dans le texte, il est question d' « extrême sensibilité linguistique », voire de « sensiblerie linguistique » (Huston,

C'est en donnant voix aux différents types de *rappports* que l'on peut avoir à la langue que la polyphonie contradictoire orchestrée dans *Nord Perdu* me semble particulièrement nette. Je suivrai ici l'admirable argumentation de Laurent Jenny (2005). Sa réflexion sur la manière dont les hommes se positionnent à l'égard de la langue/des langues l'amène à identifier trois « gestes de réappropriation », celui du puriste, celui de l'apologiste du métissage et celui du forger du style. Ce sont là trois gestes engendrés par « l'inappropriable linguistique », c'est-à-dire formés face à l'expérience que la langue – et même si je la dis « mienne » – irréductiblement, m'échappe ; *toute* langue m'est en dernier lieu étrangère. Je montrerai dans ce qui suit que *Nord perdu* réfléchit sur deux de ces trois stratégies, le geste du puriste et celui du forger du style.

L'attitude puriste, selon Laurent Jenny et toujours en référence à Jacques Derrida, « a toujours une portée politique » (2005 : 4), ce qui permet de saisir la forte présence de l'actualité politique (du discours parfois militant), présent dans *Nord Perdu*, tel un rappel de la foncière imbrication entre langue et politique : « Les xénophobes », écrit en ce sens Nancy Huston, « avec leur message d'identification, simplistes mais ô combien rassurante, cherchent au contraire à diluer les nuances » (Huston, 1999 : 37-38). On retrouve la dimension affective qui émane de la citation hustonienne dans la description, courte et efficace, que Laurent Jenny donne de l'attitude puriste. Lisons :

[la stratégie qu'emprunte le puriste] affirme la propriété de la langue, sa transparence et sa naturalité. Elle prétend à la maîtrise d'un savoir sur la langue et de la langue. Ce savoir n'est d'ailleurs pas véritablement nommable : il relève d'une intuition innée, d'une participation nationale, raciale ou mystique au 'génie' de la langue. En ce sens, le puriste se confirme dans une sorte de tourniquet logique : l'innéité de son intuition garantit la pureté de sa langue, et réciproquement la pureté de son expression conforte son enracinement identitaire. Mais cette position demeure infiniment fragile. Elle s'expose à tous les démentis et toutes les difficultés que peut lui infliger l'historicité de la langue. Le puriste ne saurait maintenir ses certitudes qu'au prix d'une négation de l'Histoire (Jenny, 2005 : 4).

C'est le chapitre *Le Masque* (intitulé polysémique – et polyphonique – puisque référant à la fois à une notion poétologique, à une image commune pour la dissimulation et au monde culturel français), qui est plus particulièrement consacré à la

---

1999 : 48), formulations que l'on doit également rapprocher du concept de la « surconscience linguistique ».

langue. L'idée de naturalité et d'innéité y est évoquée par une mise en opposition entre l'apprentissage « naturel » et sans accent du bébé, et « l'artifice » de l'étranger, « condamné à l'imitation consciente » (Huston, 1999 : 32) et à « s'installer à tout jamais dans *l'imitation, le faire-semblant, le théâtre* » (Huston, 1999 : 30), à mentir et à trahir donc. Trahison et mensonge renvoient ici à la perception du puriste, celui-ci est représenté d'abord par « Les Français », dont la « maîtrise » prétendue de « leur » langue (considérée au singulier !), les autorise à corriger – à condamner – tout écart à la norme grammaticale :

L'étranger, donc, imite. Il s'applique, s'améliore, apprend à maîtriser de mieux en mieux la langue d'adoption... Subsiste quand même, presque toujours, en dépit de ses efforts acharnés, un rien. Une petite trace d'accent. Un soupçon, c'est le cas de le dire. Ou alors...une mélodie, un phrasé atypique...une erreur de genre, une imperceptible maladresse dans l'accord des verbes...Et cela suffit. Les Français guettent...ils sont tatillons, chatouilleux, terriblement sensibles à l'endroit de leur langue...c'est comme si le masque glissait...et vous voilà dénoncé ! (Huston, 1999 : 33).

L'attitude puriste n'est pas réservée aux seuls Français. Aussi, plus loin dans le texte, est-il question d'Anglophones, Huston prêtant la conception de naturalité et de maîtrise innée de la langue à sa famille « d'origine ». Tout en reprenant l'approche normative attribuée aux Français à l'entrée du chapitre, ce passage consacré à l'expérience du retour au « pays » insiste tout particulièrement sur une vision essentialisée de la langue maternelle :

C'est ça, ta langue maternelle ? T'as vu l'état dans lequel elle est ? Mais enfin, c'est pas possible ! *Tu as un accent !* Tu n'arrêtes pas d'introduire dans ton anglais des mots français. C'est ridicule ! Tu fais semblant ou quoi ? Tu essaies du nous épater avec ta prestigieuse parisianité ? Allez, ça ne marche pas, on n'est pas dupes, on sait que tu es anglosaxophone comme tout le monde...Parle normalement ! Arrête de faire des fautes ! Arrête de chercher tes mots ! Tu les as, tes mots, tu les as avalés avec le lait maternel, comment oses-tu faire mine de les avoir oubliés ? Parle tout droit, enfin, parle naturel, parle anglais !!!! (Huston, 1999 : 39-40).

C'est parce que l'attitude puriste n'est pas une affaire de nationalité (française, canadienne ou américaine, ...), mais au fond une *stratégie* que l'on décide d'employer, que Nancy Huston invente le concept des « monolingues impatriés » (Huston, 1999 : 37) désignant ainsi tout ceux n'ayant pas fait l'expérience de l'étrangeté inhérente à toute langue. Dans cette perspective, l'insistance, dans ce chapitre, sur l'accent est

symptomatique. C'est en effet de façon récurrente que l'emploi se fait, la notion figurant à chaque page. Si l'accent incarne l'idée d'écart, le « puriste » ne peut que se ranger du côté des lectures traditionnelles du phénomène, comme étant un écart « condamnable » à l'égard d'une norme linguistique, d'une vision essentialisée de la langue qui ne peut exister qu'au singulier. Va de pair avec la perception de la langue comme réalité homogène et unique la fixation nationale, également mise en avant par Laurent Jenny dans le sens où l'identité, selon l'attitude puriste, se réduit à l'appartenance nationale :

(...) dès que vous la leur fournissez [aux Français], cette information se cristallisera dans leur esprit, se figera, deviendra votre trait le plus saillant, *la qualité qui, entre toutes, vous définit et vous décrit*. Vous serez *la Russe, le Néo-Zélandais, le Sénégalais, la Cambodgienne* et ainsi de suite (un magazine respectable a récemment qualifié la cinéaste Agnieszka Holland de 'Polonaise de service' ; un autre a cru élégant de commencer une critique d'un de mes livres par la phrase : 'Elle est morose, notre Canadienne') ... alors que, bien sûr, chez vous, votre nationalité était l'air même que vous respiriez, autant dire qu'elle n'était *rien* (Huston, 1999 : 34).

Le geste du forger du style fait partie de l'acceptation poétologique du Masque ; il est plus particulièrement pensé dans le chapitre intitulé « La Plume ». À l'inverse du « puriste », le forger du style défend l'idée d'une pluralité inhérente à la langue, selon la formule du linguiste Mario Wandruszka pour qui « chaque langue est plusieurs langues » et bien sûr selon les conceptions poétologiques de Marcel Proust. Ce dernier incarne le geste du forger du style et constitue une référence clé de Huston, ce dont probablement l'intitulé de l'essai témoigne déjà (*Nord perdu/temps perdu*)<sup>2</sup>. Les affirmations « (...) *est important ce qui est traduisible* » (Huston, 1999: 90, en italiques dans le texte) et « Il vous reste toujours l'écriture » qui clôt le chapitre (Huston, 1999 : 92) sont des prises de position en faveur d'un *rapport esthétique* à la langue. Ce rapport esthétique implique une dimension éthique : « Au fond, me semble-t-il, l'étrangéité est une métaphore du respect que l'on doit à l'autre » (Huston, 1999 : 37). Dans un même ordre d'idées éthique, citons encore la fin du chapitre « Le Masque » et sa question (rhétorique) finale : « Serait-ce que ... y compris dans ma propre langue ... je ne me supporte qu'étrangère, dotée d'un accent ? » (Huston, 1999 : 41-42). Cela revient à référer à « l'inappropriable linguistique », au caractère

---

<sup>2</sup> Voir également l'affirmation : « Proust n'est pas seulement un grand écrivain français, c'est le spécialiste inégalable *des français* » (Huston, 1999 : 43).

irréductiblement étranger de toute langue qui toujours échappe et à saisir cette altérité comme moteur de toute écriture.

Quant aux trois stratégies identifiées (puriste, apologiste du métissage, le forger du style), par Laurent Jenny, il est précisé : « On pourrait tracer une opposition fondamentale entre ceux qui dénie l'impropriété et ceux qui s'efforcent de lui accorder un statut idéologique ou esthétique » (Jenny, 2005 : 4). Puriste d'un côté donc, forger du style et apologiste du métissage de l'autre, dans *Nord Perdu*, c'est sans crier gare que la voix narratrice *mêle* au sein d'un même passage l'une et l'autre attitudes pour ne cesser de brouiller toute idée de frontière absolue, cassant les dichotomies qui s'avèrent, tout compte fait, des béquilles de la pensée bien trop commodes<sup>3</sup>. C'est dans ce jeu avec la fragilité des oppositions que se situe la foncière ambiguïté du texte hustonien et qu'émane son écriture paradoxale.

### **En guise de conclusion : Penser/Classer**

À Strasbourg, à ma demande sur si le dernier roman de notre auteur est bien disponible, le libraire me renvoie au rayon de littérature française, puisque, précise-t-il, « Nancy Huston a aussi écrit en français », sous-entendant par là qu'elle aurait pu se trouver rangée du côté du « monde anglophone », autre espace distingué par la librairie. En traversant le Rhin, chez le libraire de la petite ville allemande de Kehl, c'est un autre *habitus* que je rencontre. Ici, pas de distinction « nationale » ou par « aires linguistiques », mais une stricte organisation alphabétique, Nancy Huston entre Ödön von Horváth et Siri Hustvedt. Il est clair que Nancy Huston fait partie de « ces êtres de frontières, ces inclassables, ces cosmopolites (...) » décrits par Julia Kristeva (1995 : 43), tout comme il ne fait pas de doute que l'une et l'autre tentative de classification impliquent des limitations discutables : aussi, du côté du libraire allemand, peut-on voire guetter un danger d'«annexion » par la littérature allemande; du côté français, on trouve un comparable risque d'appropriation annexionniste dans le choix du libraire, tout comme à la précision apportée (« puisqu'elle a aussi écrit en français ») est sous-

---

<sup>3</sup> La polyphonie contradictoire est à l'œuvre dans l'ensemble du texte, elle est bien sa marque prépondérante. Qu'elle soit illustrée par le passage qui suit, tiré du chapitre « Orientation ». L'étonnement naïf y est mêlé à des références implicites à la conscience moderne du mot, toujours insuffisant. Exposant une réflexion sur la difficulté à traduire *Nord perdu* en anglais, la narratrice commente : « Les dictionnaires nous induisent en confusion, nous jettent dans l'effroyable magma de l'entre-deux langues, là où les mots ne veulent pas dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent à dire une tout autre. Ce que l'on avait l'intention de dire. En principe. Ce que j'étais censée dire, si j'avais quelque chose à dire. Le Nord, j'en viens (...) » (Huston, 1999 : 12-13).

jacente l'autre option si présente et dangereusement réductrice, celle de constamment renvoyer ces « inclassables » à leur statut étranger. Lise Gauvin a pointé cette polarisation et s'est interrogée sur la difficulté à « se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la revalorisation exclusive de l'exotisme » (1997 : 9 ; voir aussi Porra, 2011).

À l'égard du danger d'« exotisme », il est clair que notre lecture de *Nord Perdu* à la lumière d'une poétique de la migrance implique le risque évident de *cantonner* l'œuvre de Nancy Huston à la thématique de la migrance et à celle du choix de la langue et donc à des éléments extérieurs au texte. Bien que ces thèmes soient évidemment présents, voire primordiaux notamment en ce qui concerne *Nord Perdu*, le péril existe d'ériger ce questionnement en une sorte de filtre biographique naïf et exclusif à travers lequel les écrits de Nancy Huston devraient être obligatoirement approchés.

Dans cette perspective, il me semble moins enfermant/plus pertinent d'aborder l'essai non pas (exclusivement) sous l'étiquette (sociologique) de « poétique de la migrance », mais d'axer autant sur le type d'écriture que l'analyse a permis de dégager et que j'ai qualifié plus haut de paradoxal<sup>4</sup>. Focaliser sur l'écriture paradoxale à l'œuvre dans *Nord Perdu* qui, dans une belle mise en abyme, se reflète dans le rapport paradoxal qui lie le moi (moderne) à la langue (« *Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne* », Derrida, 1996 : 15, en italiques dans le texte), c'est inscrire le texte de manière décisive dans les esthétiques contemporaines. Ce faisant, c'est mettre au premier plan la littéarité de l'écriture hustonienne. De même, en ayant insisté sur la fragmentation, sur la contradiction et, par voie de conséquence, sur la présence d'un Moi pluriel toujours en quête, ces différents éléments en œuvre dans *Nord Perdu* rapprochent encore notre texte de l'écriture contemporaine dans le sens où celle-ci se caractérise aussi par le recentrement sur un je fragmenté, éparpillé mettant en scène une vision éclatée de la subjectivité et l'idée d'une identité toujours en devenir. C'est un

---

<sup>4</sup> Faisant preuve d'une honnêteté intellectuelle qui force l'estime, l'éditrice du *Dictionnaire des écrivains migrants* relate le profond désaccord que sa démarche avait suscité auprès d'un auteur selon lequel la perspective sociologique défendue par le dictionnaire serait vaine, fautive et idéologiquement suspecte : « (...) c'est l'usage poétique de la langue qui fait les dictionnaires et non pas la sociologie. Le terme « littérature migrante » cloisonne les écrivains, les met dans des tiroirs, les discrimine car 'littérature migrante' n'est qu'un autre mot pour littératures francophones. Pourquoi l'origine, la vie, seraient-elles des critères d'inclusion ou d'exclusion ? Pourquoi lui, en tant qu'écrivain, serait-il exclu de notre dictionnaire ? En 'migrant' de la Bretagne à Paris il aurait vécu exactement le même dépaysement que mes auteurs soi-disant migrants...La littérature actuelle en langue française, ce sont les productions littéraires d'une génération d'écrivains qui n'ont que faire de la théorie, qui se révoltent contre les étiquettes et qui ont redécouvert la narration et la qualité poétique de la langue. Bref, en littérature, le regard sociologique est inadéquat *per se* et – disons-le – faux, inacceptable... » (*Dictionnaire des écrivains migrants de langue française*, 2011 : 53). La critique concerne le critère sociologique d'abord mais aussi, dans une perspective plus générale, est mise en question ici l'utilité / le sens même de la classification.

peu comme si le vertigineux nombre de références présentes dans *Nord Perdu* nous rappelait cet héritage et/ou cette proximité avec le « Moi moderniste » (E. Saïd) : Samuel Beckett, Marica Bodrožić, T.S. Eliot, Annie Ernaux, Romain Gary, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Sylvia Plath, Marcel Proust, Rainer Maria Rilke, Nathalie Sarraute, Marina Tsvetaïeva, Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, ... ces auteurs, tout comme Nancy Huston, se distinguent par un jeu, sinon une interrogation des limites entre réalité et fiction, entre vrai et faux. Si ces références intertextuelles listées relèvent de ce qui est parfois qualifié de « fiction intime », la désignation est entourée d'un flou théorique, rendu par une terminologie fluctuante – « œuvres postmodernes » ; « essais-fictions » ; « nouvelle fiction » ; « autofictions » – et elle témoigne de ce fait d'une difficulté à classer ces écrits d'un point de vue générique... De même, si l'on considère *Nord perdu*, sous cet angle, est-ce un essai, un journal intime, un pamphlet, un récit autobiographique ? C'est, ici encore, l'indétermination générique qui semble bien être le trait le plus caractéristique du texte. C'est donc, ici encore, évoquer une difficulté, voire une impossibilité à classer.

Embarras ou paradoxe quant à la classification, classification à la fois nécessaire à la pensée et impossible, c'est ce à quoi nous invite à réfléchir Perec par son texte *Penser/classer* :

Comme si l'interrogation déclenchée par ce « PENSER/CLASSER » avait mis en question le pensable et le classable d'une façon que ma « pensée » ne pouvait réfléchir qu'en s'émiettant, se dispersant, qu'en revenant sans cesse à la fragmentation qu'elle prétendait vouloir mettre en ordre. Ce qui affleurerait était tout entier du côté du flou, du flottement, du fugace, de l'inachevé (...) Que me demande-t-on au juste ? Si je pense avant de classer ? Si je classe avant de penser ? Comment je classe ce que je pense ? Comment je pense quand je veux classer ? (Perec (1982), 2003 : 150 ; 151)

Je suis consciente des pirouettes que je propose en passant d'une classification du texte (« poétique de la migration ») à une nouvelle (« écriture contemporaine »/écritures intimes). L'expression « écriture paradoxale » a, selon moi, l'avantage de ne pas centrer d'emblée sur une réalité biographique de l'auteur (migration renvoyant bien au fait que celui-ci ait migré). Je parle ici (surtout) depuis mon expérience d'enseignante de littérature avec des étudiants des premières années. Ce que j'ai pu observer dans ce cadre, c'est que, pour ces (jeunes) lecteurs, la résistance est souvent immense à intégrer l'enseignement de Proust sur le leurre de l'approche étriquée du biographique. Dans le cas des auteurs francophones venus d'ailleurs

s'ajoute à cette résistance un deuxième obstacle, tout aussi difficile à surmonter : la représentation romantique de la langue selon laquelle celle-ci est essentialisée, fétichisée en langue maternelle (Grutman, 2005 : 113) qui reste très présente chez le public que je rencontre. Penser le paradoxe derridien (« *Oui, je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne* ») est un défi – or, les étudiants que je rencontre, dans leur grande majorité, se rapprochent de la stratégie du puriste face à l'inappropriable linguistique... Aussi il me semble judicieux de mettre d'abord la focale sur des questions d'écriture – esthétique. En d'autres termes, les phénomènes de la migration et du plurilinguisme constituent par moments des filtres de lecture réducteurs empêchant la pleine reconnaissance littéraire de *Nord Perdu* au sein de la littérature contemporaine.

## **Bibliographie**

DELBART, Anne- Rosine (2005). *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Pulim.

DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris : Galilée.

GAUVIN, Lise (1997). *L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris : Karthala.

GAUVIN, Lise (2005). « Surconscience linguistique », in Michel Beniamino & Lise Gauvin (éds.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Pulim, pp. 172-174.

GRUTMAN, Rainier (2005). « Langue maternelle/paternelle », in Michel Beniamino & Lise Gauvin (éds.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Pulim, pp. 113-114.

HUSTON, Nancy (1999). *Nord perdu*. Paris : Actes Sud.

JENNY, Laurent (2005). « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LHT*, février 2005  
<URL : <http://www.fabula.org/lht/index>.>

KRISTEVA, Julia (1995). « Bulgarie, ma souffrance », *L'infini*, 51, pp. 42-52.

MATHIS-MOSER, Ursula & MERTZ BAUMGARTNER, Birgit (2012). *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011)*. Paris : Honoré Champion.

PEREC, Georges (2003). *Penser/classer*. Paris : Seuil.

PORRA, Véronique (2011). *Langue française, langue d'adoption. Une littérature 'invitée', entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim/Zurich/New York : Georg Olms Verlag.

## LA MÉTÉOROLOGIE DU SENSIBLE CHEZ NINA BOURAOUI

**LOUCIF BADREDDINE**  
Un. de Khenchela  
[loucifbadre@gmail.com](mailto:loucifbadre@gmail.com)

**Résumé :** Née entre deux cultures, occidentale et orientale, Nina Bouraoui a écrit un journal intime qui lui ressemble. *Poupée Bella* possède les caractéristiques du journal intime, mais aussi ceux d'un récit autobiographique. Nous avons noté de même quelques traces qui le rattacheraient au témoignage. Ce qui est sûr, c'est son appartenance à la sphère du "récit de soi", mais encore sa valeur poétique indéniable qui montre la sensibilité de l'auteure et son véritable amour pour l'écriture.

**Mots-clés :** Bouraoui, journal intime, récit de soi, *Poupée Bella*, identité.

**Abstract :** Born between two cultures, Western and Eastern, Nina Bouraoui wrote a diary that resembles her. *Poupée Bella* has the characteristics of a diary, but also those of an autobiographical narrative. We can also find in it some traces of a testimony. What is certain is it belongs to the sphere of "self-narrative", and it has an undeniable poetic value that shows the sensitivity of the author and her true love for writing.

**Keywords :** Bouraoui, diary, self-narrative, *Poupée Bella*, identity.

Quand je suis seul, je ne suis pas seul, mais, dans ce présent, je reviens déjà à moi sous la forme de Quelqu'un. Quelqu'un est là, où je suis seul. (Blanchot, 1955 : 22)

Le XX<sup>e</sup> siècle littéraire s'est caractérisé par l'éclatement des genres. Le roman, l'autobiographie comme la poésie ont perdu de leurs rigidités intangibles pour offrir, dans de nouvelles combinaisons, une régénérescence féconde. Pour illustrer ce constat, nous allons nous intéresser au cas de *Poupée Bella*<sup>1</sup>, le journal intime de Nina Bouraoui.

Comme genre, c'est le signe de la modernité et l'évolution de notre société qui devient de plus en plus individualiste. Naissant vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, il ne prend son véritable essor, vers le XIX<sup>e</sup> siècle, qu'avec l'émancipation de l'individu, bourgeois, vers sa singularisation et son indépendance du religieux et du spirituel au temps où « la société moderne tente de canaliser les pulsions et les émotions par la culture du contrôle de soi » (Marie Bonnet, 2007). Le journal intime a l'ambition de toucher l'universel par le personnel, l'ultime par l'intime.

Un journal intime, comme récit de soi, n'est pas destiné a priori, dans son principe même de secret caché, à une éventuelle vulgarisation. L'authentique journal intime ne se donne à lire qu'individuellement puisqu'il n'en existe qu'une seule copie manuscrite, celle qu'une personne a rédigée dans la solitude de la nuit, dans l'intimité de son lit où elle raconte tout ce qui a échappé au visible, à la sphère du social et qui relève du privé, de l'identitaire et de l'existential.

Nina Bouraoui, avec *Poupée Bella*, est sur les traces de Julien Green<sup>2</sup>, *Pourquoi suis-je moi ?* (Green, 1996), ou celle d'Henri-Frédéric Amiel qui écrivit « C'est une existence déracinée et disloquée que la mienne et je ne sais vraiment plus pourquoi je vis » (Amiel, 1986 : 660). Mais la comparaison avec ses célèbres et volumineux journaux intimes, tenus au jour le jour, s'arrête là. Dans le cas précis de notre corpus, il s'agit formellement d'un journal intime et substantiellement d'un récit autobiographique. Un truchement de genres qui reflète les différentes identités (culturelle, sexuelle, nationale et surtout littéraire) profondément indécises de la diariste qui relève de sa difficulté à construire à travers ce texte une quelconque téléologie romanesque, puisqu'elle n'a pas choisi le genre autobiographique explicitement. Nous allons de même essayer de dévoiler la dimension clairement

---

<sup>1</sup> Bouraoui, Nina (2004). *Poupée Bella*. Paris : Stock. Toutes les références concernant cet ouvrage renverront à cette édition avec l'abréviation *P.B.*

<sup>2</sup> Lui aussi a été marqué par son homosexualité, comme Bouraoui, comme nous allons le voir.

poétique située sur le plan scriptural qui donne à ce texte une affectation mélodique qui appuie fortement son épaisseur mélancolique.

Nombreux sont les travaux sur le journal intime. On en retiendra l'étude de Michèle Leleu<sup>3</sup> des différents caractères des diaristes en distinguant le sentimental du nerveux, du passionné etc., ou celle de Béatrice Didier (Didier, 1976), plus approfondie à notre sens, qui a entrepris son étude du point de vue sociocritique, psychanalytique et structural. Notre travail s'appuiera sur les différentes définitions<sup>4</sup> proposées par B. Didier tout en nous inspirant de la conception philosophique de Blanchot du journal intime et s'inscrira dans une perspective rhématique pour identifier les traits formels qui caractérisent cette forme de "récit de soi" comme littérature personnelle, mais aussi axiologique pour en déterminer la valeur poétique.

Le journal intime, comme l'affirmait Blanchot, est un refus d'un auteur de se « dessaisir de lui-même » (Blanchot, 1955 : 19). Le même auteur peut le faire plus volontairement lorsqu'il s'agit d'un autre genre, le roman par exemple, plus impersonnel que le journal intime. Il s'agit donc d'une *distance* entre l'auteur et lui-même qui va déterminer son écriture : de l'intime jusqu'à l'impersonnel, exposé avec un certain recul. Chez Bouraoui, cette distance est très réduite. La diariste n'a pas pu se dessaisir complètement d'elle-même, elle a pris le dessus sur son texte, devenu malgré lui fragmentaire et ambigu.

Dans *Poupée Bella*, les faits - s'ils peuvent être désignés ainsi - se déroulent à Paris, presque exclusivement dans des clubs homosexuels. Les deux derniers mois de l'année 1987, toute l'année de 1988, jusqu'à la journée du 21 juin 1989, sont racontés dans la solitude de la nuit<sup>5</sup> seize ans plus tard par Nina Bouraoui, d'où le premier truchement du genre avec l'autobiographie. Bien que tous deux appartiennent à la même souche du "récit de soi", ils n'en demeurent pas moins différents : le premier s'inscrit dans l'immédiateté, le deuxième dans la rétrospection. Pour arriver à une véritable écriture de soi désignée génériquement par "journal intime", il faut qu'il y ait une immédiateté entre l'instant vécu et l'instant de l'écriture de ce même vécu. Une fois ce moment passé, le soi a changé. Ce "nouveau" soi raconte un "ancien" soi qu'il regarde différemment comme s'il s'agissait d'un Autre. Le diariste, qui ne l'est plus techniquement, raconte, dès lors, des souvenirs différés, et non son vécu immédiat. Cette écriture n'est plus sur le vif, charnelle, physique et émotionnelle, mais

---

<sup>3</sup> Au titre explicite : *Les Journaux intimes*. Leleu est aussi l'auteure d'un article qui a inspiré le titre du nôtre : Une « météorologie intime », le Journal de Charles Du Bos.

<sup>4</sup> Celle du journal intime en plus des autres *récits de soi*, mais surtout la question du décalage ou la « simultanéité dans le journal entre le fait et l'écrit » (Didier, 1976 : 7) qui nous sera utile dans cet article.

<sup>5</sup> De l'aveu même de Nina Bouraoui dans une interview donnée à Edna Castello. (Castello, 2004).

intellectualisée par la mémoire qui restitue le passé, ou ce qu'elle en a gardé, à partir d'un autre soi, du présent, au moment de le restituer. Les recherches<sup>6</sup> en neurosciences le confirme : la mémoire nous joue des tours : les trous de mémoire, la mémoire sélective, les mécanismes de défense psychologique etc. Toutes ces variables combinées les unes avec les autres participent à ce changement de soi.

C'est donc ce décalage entre les deux temps, celui du vécu et celui de l'écriture, qui fait de *Poupée Bella* un journal intime feint. Nous nous permettons le choix de "feint", plutôt que celui de "faux journal intime", car nous estimons que la sincérité est effective dans la mesure où ce journal ne possède pas de vision totalisante, qui traduit un manque de recul, empêchée par l'immédiateté d'une écriture différée qui n'a rendu compte de la réalité que fragmentairement. D'ailleurs, le déploiement fictionnel - qui reste d'ailleurs minimaliste mais suffisant pour l'apparenter à l'autobiographie, le seul habilité à autoriser cette totalisation - est gêné par les brisures thématiques et matérielles. Elle a gardé ses souvenirs en bribes, sans jointures narratives. Le résultat a été donc une restitution obligée par l'immédiateté feinte et une construction facilitée par le différé et l'ajournement qui permet plus de réflexion mature, qui débarrasse les sentiments de la confusion du moment confronté à l'oubli de ce que le cerveau estime être du superflu. Bouraoui a voulu figer, grâce à la fragmentation, des images et des sensations, telles des instantanés, pour les isoler et les mettre en évidence. Sans cela, ces images seraient moins nettes, diluées dans le flux d'une écriture continue. Elle dénonce à sa manière « l'illusion biographique, qui consiste à croire qu'une vie vécue peut ressembler à une vie racontée » (Sartre, 1995 : 279).

Le rapprochement entre ce qui est raconté et son référent réel (le vécu) n'est pas du même ordre que celui qui existe chez les autres diaristes<sup>7</sup> ; dans *Poupée Bella*, il est compromis. Voilà ce qu'on peut lire à l'entrée du 23 janvier 1988 :

Je cherche. Je cherche la femme de ma vie dans la nuit. Je cherche, dans la forêt. Je cherche, sous les vagues. Je cherche après les dunes. J'ai un destin amoureux. J'ai plusieurs vies. J'ai plusieurs corps sous mon corps. Je suis au début de tout. Je suis à la fin des jours heureux. (Bouraoui, 2004 : 21)

On voit bien à travers cet extrait, non loin d'être exceptionnel, que la mise en mots de la réalité est fortement imagée. La diariste n'a pas l'intention de raconter sa

---

<sup>6</sup> Citons ceux d'Endel Tulving qui concernent l'organisation de la mémoire (Tulving, 1972), ou celui de la mémoire épisodique (Tulving, 2004)

<sup>7</sup> Pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux, c'est-à-dire Amiel, Green ou Anne Frank, il y a une restitution radicale de la réalité. En plus des complaints et des atermoiements successifs qui caractérisent la plupart des journaux intimes.

biographie réelle, mais d'en proposer une version poétisée. Plusieurs indices appuient ce choix à commencer par la forme fragmentaire, courte, une syntaxe rythmée et surtout des répétitions lexicales et sonores réalisées par des allitérations : « Dans ma tête les tours de Créteil comme des puits de solitude. La nuit des filles est infinie. La nuit de Julien est une nuit fermée. Je pourrais écrire à Julien. Je pourrais l'insulter. » (Bouraoui, 2004 : 113)

L'anaphore, très utilisée, presque systématiquement, donne du rythme aux phrases, met l'accent sur les mots telle une obsession, et suggère une palette d'impressions allant du plaidoyer à la légèreté de la litanie, du mélancolique à l'euphorique : « J'attends l'amour dans mes mains. J'attends l'amour dans mon corps entier. J'attends une fille que je ne connais pas. J'ai besoin d'un corps contre le mien. J'ai besoin d'une chair qui répondrait à la mienne. » (Bouraoui, 2004 : 25) Mais c'est sous forme d'expolition qu'elle essaye de rendre compte d'une seule angoisse, « un *désir d'être* qui ne pourra s'accomplir, (...) que dans *l'écriture* et *l'amour*<sup>8</sup> » (Bouraoui, 2004 : quatrième de couverture). Elle réitère ce désir comme une essence sous toutes ses formes de sublimation les plus diverses : le corps, l'homosexualité, soi et les autres, le tout par rapport à son écriture.

Cette dimension poétique, obligatoirement subjective, montre bien que c'est résolument une écriture de soi qui a imposé, comme une évidence, le choix du journal intime, comme seule forme pouvant contenir cette écriture indispensablement fragmentaire, exigée par un discours sur un *soi* multiple. Une fragmentation « liée à la mobilité de la recherche, à la pensée voyageuse qui s'accomplit par affirmations séparées et exigeant la séparation » (Blanchot, 1961 : 186). Les allers-retours de sa jeunesse et de sa préadolescence entre deux lieux<sup>9</sup>, deux cultures, deux religions différentes, ont empreint son identité de disparités et de contradictions même. Ici on exprime, là-bas on tait ; l'une exhibe, l'autre dissimule. Elle, une fille timide, cherchait seulement à être anonyme, n'attirant pas l'attention, dans un univers majoritairement masculin<sup>10</sup> et brutal. Une vie pleine de contrainte et d'opposition entre deux cultures incarnées par une mère occidentale et un père oriental. Elle s'est alors réfugiée dans une écriture où le "je" n'est autre que l'auteure-narratrice-personnage compris comme un monème tri-syntagmatique figé. Une sorte de détachement de soi pour se *voir* dans un premier temps, et dans un deuxième pour s'écrire: une exposition de soi à

---

<sup>8</sup> C'est nous qui soulignons.

<sup>9</sup> L'Algérie et la France.

<sup>10</sup> « Quand je faisais les courses avec mon père, je mettais un jogging, j'avais les cheveux très courts et une apparence androgyne, et j'étais très fière. Je me disais: "La vraie vie est de ce côté-là!" » (Simonnet, 2004) affirmait Bouraoui dans une interview donnée à Dominique Simonnet.

soi-même, aperçu par un troisième "soi". Un doublement triple qui caractérise souvent les diaristes. Qui est-elle ? Celle qui écrit, celle qui vit, ou celle décrite (écrite) dans son journal intime ? Ou les trois à la fois ?

« Maîtriser son écriture c'est se maîtriser soi » (Bouraoui, 2004 : 83), « Écrire est aussi une façon de *se rassembler*, de *se retrouver* à l'intérieur de soi » (Bouraoui, 2004 : 112). Dès la première page du journal, elle se découvre inconsciemment : « je danse seule devant le *miroir* de la chambre, je n'ai rien de silencieux en moi, tout bouge, tout crie » (Bouraoui, 2004 : 7). Lorsqu'on est dans un récit de soi, cette image du miroir est plus parlante que dans un autre genre de récit. Cela évoque « le stade du miroir », une étape importante dans la formation psychologique de l'homme. Ce stade lui permettra d'avoir conscience de son unité d'une part, et, de l'autre, il est à comprendre « *comme une identification* au sens plein (...) à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image » (Lacan, 1949 : 50). Dolto a étendu le concept du *miroir* à tout ce qui se reflète à partir de ce que dégage le *moi* ; cela peut être un commentaire, un regard, etc., nécessaire à la construction de soi, à l'image totalisante, où Bouraoui se rassemblerait grâce à l'écriture, justement.

Elle écrit donc. « J'ai perdu la foi. Je *retrouve* l'écriture. J'ai perdu le désir. Je retrouve le journal intime » (Bouraoui, 2004 : 117). « L'écriture prend dans le Milieu des Filles. C'est la seule façon, pour moi, de *devenir* une personne » (Bouraoui, 2004 : 42), « [o]n devrait pouvoir tout écrire, d'une écriture qui viendrait de l'intérieur de soi, une écriture *secrète* et inédite » (Bouraoui, 2004 : 141). « Je démonte un système : je déteste ce que j'écris, je déteste ce que *je suis* » (Bouraoui, 2004 : 171). On pourrait former une véritable anthologie qui se rapporterait au thème de l'écriture dans *Poupée Bella* qui laissera croire – d'après l'affirmation suivante : « Je viens de l'écriture » (Bouraoui, 2004 : 139) – que son identité se conçoit en s'écrivant. « Je suis en devenir homosexuel comme je suis dans le livre en train de se faire » (Bouraoui, 2004 : 49). Par livre, on ne peut pas entendre que *Poupée Bella*, mais bien tout écrit, son œuvre, jusqu'à *Standard*<sup>11</sup>, nettement autobiographique.

Chez Bouraoui, l'écriture scelle la relation entre le raconté et le vécu ou se substitue catégoriquement à elle. Son identité personnelle, et plus particulièrement sexuelle (l'objet visé dans *Poupée Bella*), prend ses traits à travers son écriture et se façonne par les histoires qu'elle ne cesse de raconter. C'est ce que Paul Ricoeur appelle identité narrative. Pour lui « le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (Ricoeur, 1983 : 17). L'identité humaine, en tant que

---

<sup>11</sup> Son dernier roman en date.

constante qui caractérise une seule personne lui assurant son individualité et sa subjectivité, c'est-à-dire tout ce qui caractérise la permanence de cette identité (sa mêmeité, dira Ricoeur), ne peut être réalisée que grâce à la mémoire mise en mots qui doit s'accomplir avec, un tant soi peu, une dimension narrative suffisante pour construire un récit, une histoire sur soi, capable d'unifier tous les différents moments parcellaires en les subsumant sous les traits de l'identité personnelle.

Cet être, dans cette perspective, est un être-là, plus proche de la définition du *Dasein*<sup>12</sup>, défini moins par son aspect substantiel que par son aspect relationnel, puisqu'elle est sans cesse dans l'interaction. C'est son image et son unité qui se façonne grâce à l'écriture, mais toujours en coopération avec autrui. En effet, la diariste, tout en dévoilant son intimité, se soumet au jugement de l'Autre. Et c'est pour cela peut-être qu'elle a choisi avec minutie, en favorisant ce genre, celui à qui elle se dévoile. Le journal intime impose, tel un pacte secret, la discrétion. Son discours est supposé être chuchoté dans l'intimité restreinte et exclusive d'une seule personne. Tous ceux qui veulent être dans la confiance viennent avec toute empathie, puisqu'ils le font non sans le remord d'un voyeur qui n'est pas autorisé à le faire. La publication de cette intimité est une forme de confession, de justification, une main tendue vers l'autre, une tentative pour interpeller sa sympathie, de s'inscrire dans l'extériorité socialisée qui dicte les normes pour l'implorer et s'expliquer pour des choix autres que ceux admis par la société. La diariste veut non seulement se dévoiler, mais s'exhiber à outrance, en donnant moult informations pour se rendre ordinaire, visible, trop visible pour se banaliser en vue des normes sociétales, une autre manière de se dessaisir de soi. « Toutes les filles veulent devenir célèbres, pour réparer l'homosexualité » (Bouraoui, 2004 : 47). « Dans mon cas, il faut écrire pour se faire aimer » (Bouraoui, 2004 : 45). C'est une honte manifeste qu'elle éprouve : « Chaque fois, avant d'entrer dans une boîte de filles, j'ai peur ; parce que j'ai rendez-vous avec ma conscience (...). Il faut un temps, pour s'adapter, pour accepter aussi. Il faut un temps pour oublier son éducation. Il faut du temps pour assumer son plaisir » (Bouraoui, 2004 : 51-52). L'Autre est constamment présent : « Il y a parfois une honte à être homosexuelle, à cause des autres, à cause de l'échec amoureux » (Bouraoui, 2004 : 37). « Il m'arrive de changer de prénom dans la nuit. Il m'arrive d'avoir honte de moi » (Bouraoui, 2004 : 49). D'ailleurs, elle a attendu jusqu'à son arrivée à Paris afin de trouver le courage pour franchir le pas, et de déclarer enfin « [j]e suis dans le temps du Milieu des Filles. Je suis dans le temps de mon

---

<sup>12</sup> Tel que défini par Heidegger dans *Être et Temps*, notamment dans cette citation où « les structures de l'être-là [...] se confondent avec celles de l'être-au-monde : l'être-avec-autrui et la coexistence » (Heidegger : 1964 : 144).

homosexualité » (Bouraoui, 2004 : 17). Elle a besoin de la complicité des autres pour se sentir dans son milieu ; comme l'affirmait, pour d'autres raisons, Sartre : «j'ai besoin d'autrui pour saisir à plein toutes les structures de mon être» (Sartre, 1943 : 277). À Rennes<sup>13</sup>, on ne lui ressemble pas ; le regard de l'autre est plus présent, plus pressant, à cause du niveau d'urbanisation qui empêche tout retrait et circonspection impersonnelle. La vie qu'elle souhaitait a commencé réellement lorsqu'elle a franchi la porte du *Katmandou*<sup>14</sup>, le monde de la nuit. Un monde qui lui ressemble, où elle aurait certes un peu honte mais ne culpabiliserait pas pour autant ; la honte étant ce qui est en relation avec les valeurs socioculturelles (relative à son être), et la culpabilité ce qui est en relation avec un idéal de soi (relative à son advenir).

L'identité personnelle est à prendre, dans le cas précis de cette auteure qui raconte son homosexualité, comme une identité psychique et physiologique, non dans leur dualité matérialiste/mentaliste, mais dans leurs confusions qui vont engendrer cet être-là unique avec une sensibilité singulière. C'est l'histoire d'une tranche de vie, dans le monde des filles, racontée à travers un corps, citée fort régulièrement, plus de 170 occurrences. « C'est l'odeur d'abord, l'odeur des corps, (...) c'est la voix d'une femme, (...) ce sont les yeux, ce sont les mains, les petites marches à monter, c'est un spectacle, c'est le Milieu des Filles » (Bouraoui, 2004 : 8).

Sans exagération aucune, on pourrait dire en conséquence que c'est l'histoire d'un corps : « Je suis dans la seule vérité. La vérité de mon corps » (Bouraoui, 2004 : 16), « j'entre avant minuit au Katmandou, club féminin, j'entre sous la terre, j'entre dans mon corps » (Bouraoui, 2004 : 8). « L'écriture est comme l'amour, elle passe par le corps » ; « [j]'ai envie d'écrire comme je pourrais avoir envie d'un corps » (Bouraoui, 2004 : 41). Un corps qui n'existe que dans le milieu des filles, un corps homosexuel capable de ressentir la chaleur, la sensualité, et peut-être même de se sublimer en un objet de spéculation sentimentale et charnelle : « je veux savoir combien je vau, combien je peux espérer de ce corps-là » (Bouraoui, 2004 : 9), ou tout simplement de désir : « je pourrais embrasser n'importe qui. Je veux juste une voix qui répètera mon nom » (Bouraoui, 2004 : 9) ; « je suis la proie. Je suis l'appât » (Bouraoui, 2004 : 10), « [j]e deviens un corps qui danse » (Bouraoui, 2004 : 11), « [j]e suis là. Regardez-moi » (Bouraoui, 2004 : 11). Ailleurs, le reste du temps, dans un autre territoire en dehors de ce milieu, l'auteure n'en mentionne aucune existence, comme effacée.

Bouraoui, par son corps, devient manifestation de son expression émotionnelle, une sorte de corporéité expressive et une territorialisation revendicative qui est passée

---

<sup>13</sup> La ville qui l'a vu grandir.

<sup>14</sup> Un célèbre club homosexuel féminin à Paris.

par l'affirmation communautaire faisant de ce texte un témoignage, puisqu'elle raconte une brève période de sa vie qu'elle considère comme une expérience à partager avec d'autres lecteurs qui pourraient être dans une situation semblable. *Poupée Bella* est aussi un recueillement de soi ; cependant, loin d'être solipsiste, il révèle une intériorité, non pas dans sa confrontation avec l'extériorité, mais seulement pour marquer sa différence avec elle ; puisqu'au fond c'est la présence de l'Autre – et son intimité – qui définit la sienne.

Elle est tout cela à la fois, Nina Bouraoui. En permanence entre le désir intime d'un amour et le désir dévoilé d'une écriture, entre un être existant et un être en advenir. Son journal intime l'est aussi entre le brouillon (pas dans le sens reçu, mais au sens d'essai ou de note) et un récit de soi murement réfléchi. Entre la gêne du dévoilement de ce qui aurait dû rester secret, et la délivrance de ce même secret. Mais aussi l'inachevé publié, comme l'est ce journal intime ; fragmentaire, tel que défini par Blanchot, où la circonscription moralisatrice est très élevée, fréquente, avec des pensées aphoristiques ambiguës ; « concentrée, obscurément violente, qui à titre de fragment est déjà complète (...) c'est étymologiquement l'horizon, un horizon qui borne et qui n'ouvre pas » (Blanchot, 1990 : 186), illustré par les passages suivants : « il n'y a aucun malheur homosexuel. Il n'y a qu'un malheur amoureux » (Bouraoui, 2004 : 33) ; « la main qui écrit est une main qui guérit » (Bouraoui, 2004 : 126) ; « la nuit est une leçon » (Bouraoui, 2004 : 127) ; « il y a une vraie beauté dans un corps qui se cache » (Bouraoui, 2004 : 127) ; « [i]l n'y a que des corps désirables dans la nuit » (Bouraoui, 2004 : 42) ; « [o]n ne se remet pas de son premier amour, comme on ne doit pas se remettre de son premier livre » (Bouraoui, 2004 : 40).

En définitive, chez Nina Bouraoui et grâce à l'analyse rétroactive et au travail introspectif qu'a permis son journal intime, la connaissance de soi est devenue une volonté consciente mise en acte par une écriture, non comme intermédiaire par lequel elle se chercherait, mais comme un appareil qui instaure une réflexion sur un soi qui se cherche. Analogie au cogito cartésien, son « je<sup>15</sup> » permanent (dans la grande majorité de son œuvre et très particulièrement dans ses cinq premiers romans), omniprésent, a besoin d'écrire pour arriver à la conscience de soi. Pour elle, l'amour, le corps, c'est-à-dire le désir sous toutes ses formes, est de la même nature passionnelle et intimiste que l'écriture.

---

<sup>15</sup> Rien que pour la première entrée de *Poupée Bella*, il y a cinquante occurrences de "je". Rappelons que ce *Journal* fait 151 pages.

## Bibliographie

- AMIEL, Henri Frédéric (1986). *Journal Intime, Tome VI*. Lausanne : L'Age d'homme.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- BLANCHOT, Maurice (1990). « Mémoire sur "le cours des choses" », texte préparatoire pour la Revue internationale [vers 1961], *Lignes*, n°11, septembre, pp. 185-186.
- BONNET, Marie (2007). « A la recherche de l'émotion perdue (revue Face à Face, 2006, 8-9) » [Comptes rendus d'ouvrages] [en ligne], *Ethnographiques.org*. [consulté le 11.07.2015] <URL : <http://www.ethnographiques.org/2007/Bonnet>>
- BOURAOU, Nina (2004). *Poupée Bella*. Paris : Stock.
- BOURAOU, Nina (2014). *Standard*. Paris : Flammarion.
- CASTELLO, Edna (2004). « *L'écriture, une pratique amoureuse*. » [en ligne]. *Magazine 360*. [consulté le 03.06.2015] <URL : [http://www.univers-l.com/interview\\_nina\\_bouraoui.htm](http://www.univers-l.com/interview_nina_bouraoui.htm)>
- DIDIER, BEATRICE (1972). *Le Journal intime*. Tunis : Cérès Édition.
- HEIDEGGER, Martin (1964). *Être et temps*. Paris : Gallimard.
- LELEU, Michèle (1952). *Les Journaux intimes*. Paris : PUF.
- LELEU, Michèle (1965). « Une "météorologie intime", le Journal de Charles Du Bos », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°17, pp. 133-150.
- GREEN, Julien (1996). *Pourquoi suis-je moi? : Journal [XVI] 1993-1996*. Paris : Fayard.
- RICCEUR, Paul (1983). *Temps et récit*, tome I. Paris : Le Seuil.
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul (1995). *Carnets de la drôle de guerre*. Paris : Gallimard (nouvelle édition).
- SIMONNET, Dominique (2004). « Ecrire, c'est retrouver ses fantômes » [en ligne], *L'Express magazine*. [consulté le 03.06.2015] <U.R.L:[http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes\\_819681.html#fCUvcePycUGIHvOf.99](http://www.lexpress.fr/culture/livre/ecrire-c-est-retrouver-ses-fantomes_819681.html#fCUvcePycUGIHvOf.99)>
- TULVING, Endel (1995). « Organisation of memory : quo vadis? », *The Cognitive Neurosciences*, MIT Press, pp. 839-847.
- TULVING, Endel (2004). « La mémoire épisodique : de l'esprit au cerveau », *Revue Neurol*, n° 160, pp. 9-23. (Eustache F, Desgranges B, Viader F, trad.).

**SAPHIA AZZEDDINE**

**Jeux et enjeux de la rencontre dans *Confidences à Allah* et  
*Mon Père est Femme de Ménage***

**MOUNA ELMALEK**

Université Chouaïb Doukkali d'Eljadida  
[oulino08@hotmail.fr](mailto:oulino08@hotmail.fr)

**Résumé :** Nous proposons dans le présent article une tentative de lecture de deux romans d'un jeune écrivain franco-marocain : Saphia Azzeddine. Fille d'émigré, son écriture manifeste-t-elle son appartenance à l'entre-deux ? Pour y répondre plusieurs approches sont déployées : thématique, anthropologique et linguistique. Son premier roman *Confidences à Allah* (Azzeddine, 2008) et son second roman *Mon Père est Femme de Ménage* (Azzeddine, 2009) ont connu un accueil favorable de la réception médiatique française et européenne, mais aucune étude académique ne leur a été consacrée. Les deux romans baignent dans le contexte de l'entre-deux, d'où une démarche comparatiste qui s'impose. Le plan de notre réflexion se divise en deux axes : l'emploi particulier de la langue française, puis les aspects de contact entre différentes cultures et leurs répercussions sur la qualité des rapports entre les personnages.

**Mots clés :** Écriture, émigré, culture, langue, entre-deux.

**Abstract :** Our aim is to propose a reading of two novels by Saphia Azzeddine, a young French-Moroccan writer. Being a daughter of an immigrant, does her writing reflect her belonging to both identities? To answer this question, theme, linguistic, and anthropological approaches have been deployed. Her first novel *Confidences à Allah* (*Confessions to Allah*) and her second novel *Mon Père est Femme de Ménage* (*My Father is a Maid*) have been well received by French and European medias, but no academic study has been carried out about them. The two novels lie in the context of in-between (the two cultures), which asks for a comparative approach. The article is sub-divided in two axes: the particular use of French, the aspects of communication between two cultures and their impact on the quality of the relationships between the characters.

**Keywords :** Writing, immigrant, culture, language, in-between (the two cultures).

Dès le titre du premier roman, *Confidences à Allah*, on repère la présence d'une relation entre la langue française et la langue arabe. En effet, l'interaction, qui anime ce seuil du récit, rattache l'auteur à son pays d'origine. Il ancre l'action dans le territoire maghrébin, tout en le plaçant sous le signe du religieux. En ce sens, le complément du nom « Allah » renvoie à la religion musulmane. En outre, l'emploi du substantif « confidences » au lieu de confessions<sup>1</sup>, éloigne le titre du contexte religieux chrétien qui les assimile à des déclarations ou aveux de ses péchés, faites à un prêtre catholique dans le but de se repentir. Par contre, le choix de ce terme suggère la discrétion et l'intimité qui lie le confident à celui qui se confie.

Or, pour la société maghrébine, comme pour les sociétés traditionnelles, « le sacré et le profane constituent deux modalités d'être dans le monde (...) » (Eliade, 1965 : 20). Ils entretiennent un rapport d'opposition. Allah représente alors la plus haute entité spirituelle à laquelle on peut s'adresser, le sacré. Dans cette optique, les confidences qui seront faites supposeraient un cadre de spiritualité et de sérénité. Toutefois le lecteur découvre que Jbara est une prostituée qui, tout au long du monologue, tutoie Allah — « Tu es très beau, très miséricordieux et très glorieux. Amine » (Azzeddine, 2008 : 23) —, quoique la typographie témoigne du respect. Elle le remercie pour l'argent qu'elle gagne de cette activité — « J'ai économisé presque 1000dh. Merci, Allah. » (Azzeddine, 2008 : 47) —, ce qui révèle un comportement paradoxal puisque la prostitution est prohibée dans toutes les religions monothéistes. Mais elle déclare même qu'elle ne veut pas se repentir. La jeune narratrice entretient donc une relation particulière avec Allah : familiarité, complicité et même transgression de ses commandements. Jbara semble avoir sa propre conception de la religion. Saphia Azzeddine remet ainsi en question le lieu commun de l'opposition entre le sacré et le profane.

Quant au deuxième titre, *Mon Père est Femme de Ménage*, il se scinde en deux volets, l'un masculin — Mon Père — et l'autre est féminin — Femme de ménage. L'attribution par le verbe « être » s'annonce comme l'affranchissement d'une ligne séparant les sexes, qui met d'habitude le masculin en lumière et relègue le féminin au second plan. Par cette mise au même niveau, Saphia Azzeddine bouscule un solide invariant<sup>2</sup>, celui de la supériorité de l'homme sur la femme. Cette égalité renferme en même temps une infériorité pour le masculin : la présentation faite par Paul de son père comme femme de ménage au lieu d'un agent de nettoyage, insinue une

---

<sup>1</sup> Le Robert, entrée : « confession ».

<sup>2</sup> « (...) à la base de la valence différentielle des sexes (...) le masculin est supérieur comme antérieur, comme père, comme aîné, par rapport au féminin. » (Héritier, 2012 : 71)

qualification dévalorisante. Cette dévalorisation n'est pas due uniquement au fait d'effectuer un travail de subalterne<sup>3</sup>, mais parce qu'il s'agit d'accomplir une tâche réservée d'habitude aux femmes. Le titre recèle donc toute la problématique du récit de S. Azzeddine et en guide la lecture.

L'adolescent est alors en proie à des sentiments différents, voire opposés : tantôt il méprise son père comme Jbara, chez qui ce sentiment perdure tout au long du récit, tantôt l'ancienne affection reprend le dessus. Il aime son père et par moments regrette la gêne qu'il ressent à son égard : « Je n'aurais jamais dû avoir honte. C'est honteux d'avoir honte de son père » (Azzeddine, 2009 : 97). Toutefois, c'est grâce au travail du père qu'il découvre la bibliothèque, lieu qui le met en contact avec les livres, avec les mots et lui révèle leur pouvoir.

Paul se met par conséquent à apprendre les mots du dictionnaire, des mots supérieurs pour compenser la honte de faire le ménage : « J'astique, je nettoie, (...). Mais j'apprends aussi » (Azzeddine, 2009 : 9). En outre, il choisit d'employer le haut langage dans sa langue quotidienne pour ne pas ressembler à son père, représentant de la marge : « Je voudrais que Kundera ou Borges s'installent dans chacune de mes phrases, aussi naturellement que "putain de bordel de queue" s'installe dans celle de mon père » (Azzeddine, 2009 : 102-103).

Le changement de niveau de la langue revêt alors une dimension sociale ; il représente pour l'adolescent un rapprochement du centre et un détachement par rapport à son origine sociale, qu'il méprise et qu'il appelle « populace » (Azzeddine, 2009 : 102). Cela dit, l'auteure ne limite pas la contamination de la langue à l'appartenance ethnique (la communauté maghrébine) ou à l'appartenance géographique (la banlieue), mais l'étend à la marge (Plouhardec, Tafafil), et même Jbara, qui se sert tout au long de son récit d'un vocabulaire obscène – « Je suis pauvre et j'habite dans le trou du cul du monde » (Azzeddine, 2008 : 7) –, elle n'apprécie pas non plus le langage de son père<sup>4</sup>. Ressort ainsi, une « langue de la périphérie » dont on se distancie, car elle renvoie à la culture de la marge.

Cette langue transgresse donc les croyances religieuses, le sacré n'est plus séparé du profane (Jbara, prostituée, se confie à Dieu). Elle remet même en question la valence de la différence sexuelle, l'auteure dilue le masculin dans le féminin<sup>5</sup>. Nous notons ainsi cet écart par rapport aux valeurs dominantes, qui s'opère chez Paul et

---

<sup>3</sup> Paul n'est pas contre le fait que son père travaille comme coursier : « Et puis mon père a reçu une proposition d'embauche géniale en banlieue parisienne (...) Une cousine lointaine lui proposait un emploi de coursier dans la société où elle travaille. » (Azzeddine, 2009 : 33)

<sup>4</sup> « (...) c'était les seules fois où il parlait calmement et il utilisait le passé simple dans ses phrases. » (Azzeddine, 2008 : 18)

<sup>5</sup> « Mon père est femme de ménage. » (Azzeddine, 2009 : 9)

Jbara au cours de leur quête de soi. Cet écart détermine-t-il l'imprégnation de leurs cultures ? Comment perçoivent-ils alors la culture de l'Autre avec qui ils entrent en contact ?

### **Les jeux et les enjeux de la rencontre**

Si le contact entre deux entités suppose l'affrontement, suggère la résistance et la lutte, la rencontre à son tour insinue plutôt le détour, la souplesse et l'adoucissement qui l'atténue. En ce sens, quels sont les aspects du contact entre les cultures de Jbara et de Paul avec les autres cultures ? Quels sont les jeux qui rendent possibles ces rencontres ? Et quels en sont les enjeux ?

#### Clichés et stéréotypes

Selon Homi Bhabha : « le stéréotype (...) est une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours « en place », déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répétée (...) » (Bhabha, 2007 : 121). Ce savoir et cette identification proviendraient de la vision du monde d'une société, qui dépendrait d'un certain nombre de paramètres sous forme d'« une constellation de données, une série de propositions qui, lentement, sournoisement, à la faveur des écrits, des journaux, de l'éducation, des livres scolaires, des affiches, du cinéma, de la radio, pénètrent un individu — en constituant la vision du monde de la collectivité à laquelle il appartient » (Fanon, 1952 : 124). Le stéréotype ou le cliché épargne donc le sentiment de malaise lors du croisement de deux altérités, réduisant les singularités, et remplaçant ainsi l'étrangeté par la familiarité au moyen d'opinions toutes faites<sup>6</sup>, explique Julia Kristeva.

En ce sens, les regards de Jbara et de Paul renferment une certaine particularité, puisque les clichés qu'ils emploient ne concernent pas uniquement la culture de l'Autre, mais aussi leurs propres cultures. Pour Jbara, sa culture est par conséquent une culture qui privilégie la crédulité au détriment de la science et préfère l'abstention à l'action. Elle donne l'exemple de son père : le fait de croire à une guérison divine fait que, n'ayant pas acheté des médicaments pour sa sœur, il lui cause la perte d'un œil. Pour Paul, sa culture est une culture qui n'assume guère de responsabilité : croire au Christ,

---

<sup>6</sup> « Elle [l'étrangeté] est d'abord choc, insolite, étonnement ; et même si l'angoisse la rejoint, l'inquiétante étrangeté préserve cette part de malaise qui conduit le moi, au-delà de l'angoisse, à la dépersonnalisation. » (Kristeva, 1988 : 277)

c'est croire qu'il portera tous les péchés. Quant au regard sur l'Autre, pour Jbara les riches méprisent les pauvres, les français fantasment sur la femme arabe et les blancs sont des riches<sup>7</sup>. Paul pense aussi que les riches méprisent les pauvres, que la femme arabe est farouche et qu'être un Américain, c'est être riche.

Le relevé de ces différents clichés montre que l'auteure établit l'identification de certaines représentations faites du même et de l'Autre, semblable ou différent, dans deux sociétés différentes. L'entrecroisement des regards des deux adolescents relatent des convergences et des divergences : tous les deux sont insatisfaits de leurs cultures (l'application de la religion), insatisfaits de leur appartenance sociale. Ils ont le sentiment que la culture élitiste méprise la culture populaire. Quant au regard sur l'Autre qui est différent, il est déterminé par les conditions historiques (le colonialisme) ou les facteurs économiques ; pour Paul, le fait d'appartenir à la société américaine (société de consommation) est un gage de richesse.

Voir le Même et l'Autre à travers ce prisme induit l'hostilité, surtout parce que presque tous les aspects des contacts de Jbara et Paul s'établissent dans une position d'infériorité. Cette hostilité se voue même à une agressivité, qui demeure au stade de la velléité : Jbara veut faire exploser les blancs et Paul souhaite la mort de l'Américain.

Les stéréotypes semblent une donnée constante, lors du contact avec les autres cultures. Ces opinions toutes faites seraient une assurance en présence de l'étranger, mais pourrait-on s'en dédire ? Même l'auteure n'y échappe pas, certes dans *M.F.M*, elle fait éclater plusieurs clichés à savoir celui de la famille beur, qui souffre de la discrimination et dont les membres vivent en conflit. Au contraire, S. Azzeddine présente la famille de Merwan comme une famille épanouie, à laquelle Paul aimerait bien appartenir. Elle montre aussi que le beur n'est pas le seul qui vit à la marge, le français de souche vit également dans la banlieue. En outre, elle démantèle un autre stéréotype : au noir qui veut devenir blanc, elle présente le contraire, c'est la sœur de Paul, qui souhaite devenir noire. Au niveau de l'écriture, elle ne se conforme pas à la caractéristique principale des écrivains beurs, qui « à travers leur histoire, font revivre bien souvent la vie d'un groupe, d'une bande, d'une collectivité. » (Desplanques, 1991 : 148). Au «je» inséparable de « nous », Paul et Jbara emploient le « je » pour raconter leurs histoires personnelles : Jbara au passé et Paul au présent de construction. Pourtant, dans *C.A*, l'auteure emprunte le cliché du patron marocain, sensuel, qui

---

<sup>7</sup> Même cliché évoqué par F. Fanon : «On est riche parce qu'on est blanc, on est blanc parce qu'on est riche.» (Fanon, 1952 : 139)

abuse de son employée<sup>8</sup>. Aussi, le cliché de la belle mère sorcière, qui maltraite sa bru et empoisonne la vie du couple.

Cela dit, le regard sur sa culture et sur celle de l'Autre ne saurait être neutre. Le contact entre cultures ne s'effectue pas alors sur une table rase. Les conditions historiques, économiques, mais aussi le legs culturels (les stéréotypes compris) déterminent l'attitude des personnes lors de ce contact et par conséquent sa qualité aussi. Néanmoins, les deux adolescents, tournés vers l'avenir dans cette étape de transition, ils ne se laissent pas subjuguier, ni par le poids du passé (conditions historiques et legs culturels), ni par l'emprise du présent (les facteurs économiques). Ils ne s'enferment pas dans l'ethnocentrisme, mais ils s'ouvrent plutôt sur les jeux et les enjeux de la rencontre.

#### Dehors/Dedans : répercussions

Le dehors et le dedans ou le rapport de l'extérieur avec l'intérieur ne cesse de se projeter sur l'individu et le milieu où il vit, aussi bien dans les théories scientifiques<sup>9</sup> que dans les œuvres littéraires<sup>10</sup>. L'auteure n'en fait pas exception. Dans ses deux romans, dès l'*incipit*, elle place ses personnages dans des milieux défavorisés. Par un jeu du hasard, Jbara est née à Tafafil, un village qu'elle assimile à la mort. Paul est né à Plouhardec, dans une maison qu'il trouve pourrie, puis il a déménagé et est allé vivre dans la banlieue parisienne. Le temps et l'espace pourraient être considérés comme des coordonnées, qui échappent à la volonté des deux personnages, mais qui ne déterminent pas moins leur appartenance à la périphérie.

Consciente de ce hasard, Jbara se plaint à Dieu d'être née à Tafafil. Elle regrette de ne pas être Lalla Najwa, la fille de son patron Slimane, chez qui elle a travaillé comme « bonne ». La jeune adolescente expose le présent comme un résultat logique du passé et justifie ce qu'elle devient : bonne, prostituée, prisonnière par son origine : « Si j'étais née dans une famille bien, dans une ville bien, avec une éducation bien, j'aurais forcément été une fille bien, Allah » (Azzeddine, 2008 : 49). La modalité conditionnelle accorde donc la responsabilité au milieu défavorisé d'où elle est issue.

---

<sup>8</sup> « Premier trait donc de cette mentalité : le Marocain est d'abord un sensuel, qui recherche passionnément, jusqu'à la débauche, jusqu'au vice les plaisirs de la vie, l'obsession du désir guide ses instincts et domine son tempérament » (Lahjomri, 1973 : 202)

<sup>9</sup> « Théorie de l'influence réciproque de l'être vivant et du milieu prônée par le biologiste Geoffroy Saint-Hilaire auquel est dédié *Le Père Goriot* » (Debailly, 1989 : 12)

<sup>10</sup> Par exemple, dans *Les Misérables* de Victor Hugo, la délinquance de Jean Valjean (le vol du pain) s'apparente à une conséquence de la misère du milieu où il vivait. Le changement de ces conditions le rend un bon citoyen, il devient même le maire d'une ville.

Paul a la même optique : sa naissance en tant que français de souche ne le sauve pas de la périphérie, car il est membre d'une famille positionnée loin du centre. En ce sens, il ne choisit ni le lieu de sa naissance, ni ses parents. Ce facteur, qui semble un facteur incontournable, détermine son appartenance sociale, sa culture et par conséquent son mode de vie qui manque de qualité : « Je suis blanc mais à la base moi non plus je n'avais rien à faire en seconde. Je fais partie des désapprouvés de naissance, normalement, ceux qui n'ont aucun avenir mais à qui on cache la vérité un temps grâce à des lois et des discours bien dits par des bien-nés » (Azzeddine, 2008 : 126).

L'auteure ne s'est pas enfermée alors dans le communautarisme comme dans les écrits des écrivains beurs, centrés surtout sur les préoccupations de cette communauté. Elle pose un regard objectif sur la société d'accueil et constate que les conditions socio-économiques des beurs sont partagées par d'autres communautés : Abdu, un voisin de Paul, ne peut voyager au Mali sauf pendant les vacances, car il n'a pas les moyens pour emmener toute la famille. Cosmin, son camarade de classe, est un « roumain qui pue », car dans le terrain où il habite il n'y a pas d'eau. Paul reste dans la banlieue pendant les vacances, parce que son père ne peut subvenir aux dépenses d'un voyage. L'adolescent espère même devenir un Arabe, puisque en été il voyagerait à son pays d'origine.

Cela dit, être une maghrébine, un subsaharien, un roumain, un français de souche ou un beur n'est que le fruit d'un jeu du hasard, où les dés sont déjà jetés avant leur naissance. Et pourtant Paul et Jbara s'y plient-ils ?

Les deux adolescents se sentent mal à l'aise dans leurs milieux, différents de l'Autre semblable, même s'il est très proche d'eux, à savoir les autres membres de leurs familles. A cet égard, Jbara ne s'identifie guère, ni à ses frères, ni à ses sœurs : « Mes frères et mes sœurs sont scotchés à l'écran, le nez plein de morve et du tartre plein les dents. Ce n'est plus moi ça, c'est sûr » (Azzeddine, 2008 : 88). Elle ne se borne pas à la culture qui règne dans son entourage : « Mais c'était plus fort que moi, j'étais la seule à trouver ces histoires [racontées par le cheikh] débiles et à ne pas avoir peur de le penser » (Azzeddine, 2008 : 18). Paul adopte la même attitude que Jbara. D'une part, il remarque sa différence par rapport à sa sœur : « Ma sœur par exemple, on a les mêmes racines, les mêmes parents et pourtant on ne se saque pas, on n'a rien en commun » (Azzeddine, 2009 : 103). D'autre part, il souligne l'écart qui le sépare de la culture de son milieu : « Mes oncles, cousins, et grand-père font la même chose [habitude de tout rapporter au cul pour faire la blague] le dimanche et moi ça me donne la nausée » (Azzeddine, 2009 : 102).

Dans cette perspective, Paul et Jbara n'adoptent pas le modèle culturel dominant dans leurs milieux d'une façon inconsciente, pareil à l'attitude du

type «normal»<sup>11</sup>, mais le remettent en question, portant un regard autocritique sur leurs cultures. Ils ont alors une prédisposition au jeu romanesque. Tous les deux rêvent de l'ailleurs, avant de pouvoir quitter l'ici. Jbara part à la ville, Paul part à Phuket. Le bonheur qu'ils ressentent, suite au passage du rêve à l'action<sup>12</sup>, n'était pas possible sans l'intervention d'un médiateur : l'argent, procuré grâce à un adjuvant (le père de Paul, Khalid qui s'occupe des bagages) à l'insu du sujet (Paul ne savait pas que son père faisait de l'épargne et Jbara ne savait pas que c'est Khalid qui a jeté la valise).

Grâce à un *Deus ex machina*, Jbara quitte donc le village et ne reste plus dans l'ignorance. Paul, lui, il voyage, découvre le métier de steward, étudie et se sauve de la vie des banlieusards. Le changement du destin des deux personnages se fait donc par un argent qu'ils sont incapables de gagner par eux-mêmes et qui paraît indispensable à leur épanouissement. L'auteure souligne ainsi la difficulté que trouvent les personnes qui vivent à la marge de s'en sortir seuls.

Cependant, ce jeu romanesque est loin de ressembler à celui du conte merveilleux, où la situation finale correspond parfaitement aux aspirations et aux attentes du héros. Certes, il opère une brèche qui laisse entrevoir à Paul et à Jbara d'autres cultures, mais sans qu'elle leur permette de se détacher complètement de leurs cultures. Paraît alors un jeu fonctionnel entre ce qui est et ce qui doit être.

Il est vrai que Jbara a découvert l'ailleurs : elle a habité à la ville et n'est plus obligée de se prostituer pour acheter Raïbi Jamila. Quant à Paul, il n'habite plus dans la banlieue. Il peut voyager en avion, mieux encore, il a une maison avec une cave et travaille comme steward. Néanmoins, Paul n'arrive pas à devenir un aviateur, ayant son jet privé, mais juste un steward qui fait le ménage dans l'air. Pour sa part, Jbara n'a pas pu devenir riche et se marier avec un homme dont elle serait amoureuse. Elle devient juste la femme d'un imam qu'elle accepte d'épouser par nécessité (pour ne plus se prostituer). En outre, elle habite avec lui dans le quartier le plus pauvre de Kablat. Le jeu fonctionnel relate donc ce décalage entre le souhaité et le réalisé. À notre sens, par ces trois types de jeux — du hasard, romanesque et fonctionnel —, l'auteure souligne l'impact du dehors sur le dedans.

En effet, c'est grâce à la valise des Américains que Jbara prend conscience de sa paupérisation : « Il y a des habits, une trousse de maquillage, dessus il y a écrit Mrs

---

<sup>11</sup> « Chaque culture privilégie parmi tous les types possibles un type de personnalité, qui devient alors le type « normal » (conforme à la norme culturelle et par la même socialement reconnu comme normal). » (Cuhe, 1996, 2001 : 39)

<sup>12</sup> « Le bus arrive derrière moi. Je lève la main. Il ralentit (...). Le bonheur. » (Azzeddine, 2008 : 34), « J'allais joyeusement gaspiller les économies de mon père et je n'éprouvais aucun remord. » (Azzeddine, 2009 : 165)

Clonney. Il y a du gloss à la fraise diel l'mirikan, du gloss à la mangue diel l'mirikan et du gloss à la noix de coco diel l'mirikan. Pour la première fois, je comprends que je pue » (Azzeddine, 2008 : 29). En plus, grâce à la vie citadine, elle découvre que la cuisine de sa mère est médiocre : « Maintenant je le sais, ce qu'elle fait n'est pas bon. Mon goût s'est affiné, mon palais s'est habitué aux bonnes choses » (Azzeddine, 2008 : 92). Paul aussi évolue grâce au dehors. C'est le nettoyage de la bibliothèque avec son père qui lui permet de découvrir la culture savante. À cela s'ajoute son voyage après l'obtention du baccalauréat, qui semble décisif dans le choix de son métier de steward : « C'est le paradis ici. Ah oui, au fait j'ai décidé de ce que j'allais faire comme métier (...) » (Azzeddine, 2009 : 168). Le dehors semble donc une condition indispensable à la révélation du dedans, voire son épanouissement, ce qui montre que « le changement culturel vient essentiellement de l'extérieur, par contact culturel » (Cuhe, 2001 : 33).

Le recul qu'ils expriment alors à l'égard de leurs cultures les prédispose à être inclusifs. En ce sens, l'auteure ne présente pas l'acculturation comme une menace d'une identité figée (attribuée par le jeu du hasard), à laquelle on s'accrocherait, ayant une tendance à la défendre ; elle la présente au contraire comme une chance à saisir, en quête d'une identité plurielle en advenir et qui puise dans d'autres cultures. Le dehors s'apparente ainsi à une occasion de rencontre ; avec tous ses jeux, il offre au-dedans des enjeux de révélation et d'évolution. Il y a donc un incessant va et vient entre les deux, caractéristique principale de notre roman contemporain.

Le monde romanesque créé par S. Azzeddine fait donc partie des écritures des jeunes issus de la troisième génération de l'immigration maghrébine en France, que la critique française qualifie de littérature « beur » et dont le lectorat s'attend à l'exotisme ou à l'entre-deux culturellement et linguistiquement conflictuel. Notre but était de vérifier si notre auteure se tient à ce contexte de réception et à relever comment elle essaye de se démarquer du déjà dit sans que son récit ne cesse d'être ancré dans le *hic et nunc* propre à sa génération.

L'auteure fait de la marge l'espace de son expression littéraire. Elle y situe ses deux romans, aussi bien *Mon père est femme de ménage* que *Confidences à Allah*. Elle confère la parole à deux adolescents de sexes différents, de cultures différentes, de religions différentes, de pays différents, mais d'appartenance semblable : la marge. Le récit se fait porte-parole d'une vie en gestation : un avenir en construction. Chacun d'eux développe un mécanisme pour échapper à son milieu. Jbara éprouve la révolte et Paul éprouve la honte, refusant l'identité assignée par leurs milieux. Au cours de leurs

quêtes de soi, S. Azzeddine opère une rupture de cloison : chez elle, le Blanc veut devenir Noir, le Sacré s'incruste dans le Profane et le Masculin se dilue dans le Féminin.

En outre, nous remarquons la présence flagrante de l'oralité, même si la culture véhiculée oralement « relève du folklorique, du populaire avec tout ce que ce mot sous-entend de dégradant face à une autre culture qui, elle, est considérée comme savante, noble... » (Ait Rami, 2011 : 70). L'auteure n'hésite pas à écrire son premier roman sous forme d'un monologue et à parsemer le second de dialogues. À cela s'ajoute le croisement de plusieurs langues et de plusieurs cultures. D'ailleurs, la marque d'hybridité apparaît tout au long du récit, engendrant alors un processus d'effacement des frontières qui ne sont à l'origine que des constructions culturelles.

L'originalité du roman de S. Azzeddine réside dans la présentation d'une nouvelle idée de la culture, axée sur ce qui est commun dans toutes les sociétés, à savoir le rapport entre le centre et la périphérie. L'auteure soulève une nouvelle problématique tout en attirant l'attention sur un aspect intrinsèque de la culture, au sein d'une même société, longtemps négligé : le contact du même avec l'Autre semblable, dominé par la hiérarchisation et la violence. Elle souligne que la rencontre entre la culture du centre et la culture de la périphérie serait la base de l'équilibre de toute société et le gage de sa protection par rapport à la délinquance et au terrorisme. En ce sens, la qualité de l'aspect extrinsèque de la culture, qui réside dans le contact avec l'Autre différent, dépendrait fort probablement de la qualité de ce premier aspect.

Ainsi, par le biais d'un itinéraire singulier, l'auteure aspire à inscrire ses personnages dans l'universalité, loin de l'entre-deux, au-delà des enclavements identitaires, embrassant la réalité dans toute sa complexité. La complicité qu'engagent ses narrateurs avec le lecteur — blanc, homme, français, francophone, intégriste, maghrébin, riche —, fait de son récit le lieu d'une écriture multiple, réalisant de ce fait une médiation entre ces différents horizons d'attente. Par ailleurs, son récit témoigne d'une aisance et d'une ouverture vers d'autres genres (le théâtre et le cinéma), ce qui l'assimile à un système ouvert dont le principal rouage est la jonction. Elle abandonne les singularités de la classe et du genre pour mettre en avant le sujet indépendamment de toute hiérarchisation. S. Azzeddine serait donc l'une des auteures qui donnent à réfléchir sur la distance qui sépare les individus, pour tenter d'effacer les distances qui séparent les peuples.

## **Bibliographie**

- AZZEDDINE, Saphia (2008). *Confidences à Allah*. Paris: Léo Scheer.
- AZZEDDINE, Saphia (2009). *Mon père est femme de ménage*. Paris : Léo Scheer.
- BHABHA, Homi (1994, 2007 pour la traduction française). *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Paris : Payot et rivages.
- CUCHE, Denys (2001). *La Notion de la culture dans les sciences sociales*. Paris : Editions La Découverte, coll. Repères.
- DEBAILLY, Paul (1989). *10 Textes Expliqués. Balzac, Le Père Goriot*. Paris : Hatier.
- ELIADE, Mircea (1965). *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard.
- FANON, Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil.
- HERITIER, Françoise (2012). *L'identique et le différent*, Entretien avec Caroline Broué. Paris : L'aube, Essai.
- KRISTEVA, Julia (1988). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.
- LAHJOMRI, Abdeljlil (1973). *L'image du Maroc dans la littérature française (de Loti à Montherlant)*. Alger : SNED
- DESPLANQUES, François (1991). «Quand les Beurs prennent la plume », *Revue Européenne de migration internationale*, Volume 7, N°3.
- AÏT RAMI, Mohammed (2011). « Oralité/féminité », *in* Danielle Bajomé et Abdelwahed Mabrouh (Actes du colloque international organisé les 18 & 19 Avril 2007), *Autour de l'Oralité et de l'Écriture*. Casablanca : coordination des actes et, Série Colloque & Séminaire n°11.

## MÉTISSAGE DE LANGUES ET TRANSGRESSION DANS LE LANGAGE DES CITÉS

### Le cas du roman *Boumkeur* de Rachid Djaidani

**ILHEM KAZI-TANI**

Un.de Boumerdes – Algérie

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

**ZAKIA LOUNIS**

Un.de Boumerdes – Algérie

[assila2005@yahoo.fr](mailto:assila2005@yahoo.fr)

**Résumé :** Dans cette étude, nous voulons montrer que l'écriture de Rachid Djaidani dans le roman *Boumkeur* se caractérise par des transgressions par rapport à des normes langagières et esthétiques. Ce roman, qui s'inscrit dans une littérature dite «beur», marque des torsions de deux niveaux : le premier est esthétique où les règles de l'écriture sont subverties ; le deuxième est linguistique et se manifeste par un métissage de langues et des jeux de mots dont le défigement des expressions langagières courantes constitue la part belle de ces gauchissements linguistiques. Or cette transgression, peut-elle se lire comme une réaction à une culture supérieure et dominante ?

**Mots-clés :** transgression, métissage de langue, jeux de mots, saturation thématique

**Abstract :** We want to demonstrate throughout this study that Djaidani's aesthetic style in his novel *Boomkeur* is characterized by transgression in relation to language and aesthetic standards. In fact, the novel, which belongs to the so called "Beur Literature", marks twists on several levels: at the aesthetic level where the rules of writing are subverted, and at the linguistic level by a fusion of languages and a melting of ordinary linguistic expressions. Can this transgression be read as a reaction to a superior dominant culture?

**Keywords :** transgression, linguistics hybridity, word play, overloading thematic.

La littérature dite « beur » – dit-on pour simplifier – est née au début des années 1980 suite à « la marche de l'égalité ». Cette génération des premiers écrivains français d'origine maghrébine brise le silence de leurs parents analphabètes qui ont quitté leur pays natal à la recherche d'une vie meilleure en France. Malencontreusement, ces émigrés dont la plus grande partie était composée d'ouvriers se heurtent aux affres d'une vie dure et ne trouvent pas le moyen de faire face à une discrimination sans merci. Ils s'enferment, de ce fait, dans un silence qui réduit, telle une peau de chagrin, leur existence et celle de leurs familles. En réponse à ce déni de la République française, les enfants des tâcherons maghrébins trouvent dans l'écriture romanesque le moyen de dénoncer toutes sortes de violations des droits de l'homme vécues dans les banlieues.

Par ailleurs, la critique littéraire a prédit la mort prématurée de cette même littérature qui ne représente qu'un feu de paille, une urgence de dénoncer une situation. Or, le contraire advient, le nombre de la production romanesque de cette population ne cesse d'augmenter et de surprendre les lecteurs par la manière fraîche de traiter l'exclusion sociale et le style inédit qui marque un renouvellement esthétique confirmant l'aplomb de cette littérature. Rachid Djaidani est l'un de ces auteurs qui surprend par l'originalité et l'audace de son écriture. Son premier roman intitulé *Boumkeur* a eu un retentissement positif de la part d'un lectorat qui a énormément apprécié l'originalité de l'écriture de ce jeune auteur. Ce roman représente le corpus de notre étude. La manipulation de la langue par le biais de métissage des langues et l'emploi récurrent des jeux de mots sont au centre de notre intérêt dans cet article. Nous allons nous pencher également sur les transgressions éthiques et esthétiques déployées dans l'écriture. A travers des voix prêtées aux personnages essentiels, l'auteur nous raconte la cité avec sa violence, son manque de visibilité et de reconnaissance. Ces personnages ne cherchent qu'à exister et à être considérés sur le même piédestal que n'importe quel autre citoyen français. En braquant la lumière sur cette microsociété mise à l'écart, l'auteur cherche à apporter des éclaircissements sur la réalité de la cité, loin de tous les préjugés et les idées reçues, car il considère que cet espace clos enferme des personnes qui sont en lutte quotidienne pour s'en sortir.

Quand on parle de littérature beur, on évoque la littérature de périphérie. Cette dernière Laronde la définit comme suit : « C'est un discours décentré par rapport à une norme de la langue et par rapport à une culture centripète » (Laronde, 1993). En France, le roman beur est le seul discours romanesque qui entre dans cette catégorie. L'intérêt de ce travail porte sur le support du message idéologique de l'écriture décentrée, c'est-à-dire le rapport privilégié de la langue. Toujours d'après Michel Laronde (1993), l'écriture ne peut se dispenser de la rhétorique. En effet, cette dernière permet au

message de porter une signification doublement idéologique car elle retrouve la culture en faisant acte de création par le mécanisme de la langue. D'autre part, elle s'en éloigne « en faisant acte politique dans la torsion de l'écriture » (Bonn, 1995).

Dans cette étude nous nous sommes focalisés tout d'abord sur la « torsion » et les stratégies textuelles mises en œuvre pour la produire. Le langage a effectivement ce pouvoir de manipuler et de restructurer la signification de la parole (ordinaire) en parole décentrée et ce en faisant fréquemment appel à l'ironie qui crée une déstabilisation perpétuelle de la signification canonique du langage. Ce dernier est recodé pour donner lieu à d'autres significations provoquant ainsi l'effet de décentrement par apport à une norme langagière et une culture dominante. Par ailleurs, la réaction à l'insécurité linguistique (Kassab-Charfi, 2010) de l'écrivain engendre « un système de compensation linguistique qui consiste à combattre les inhibitions par des gauchissements langagiers » (Kassab-Charfi, 2010) ou par des atteintes voulues à la norme appelées surécriture<sup>1</sup>.

La saturation du récit constitue un résultat immédiat de ce maniement de la langue. Cette stratégie d'écriture se manifeste dans le texte comme un éclatement du récit, un discours qui enchaîne des idées, des opinions, des fantasmes et des digressions. Il s'agit, en effet, d'un besoin urgent de tout dire à la fois. Subséquemment, l'auteur implique son lecteur dans le décodage de son récit, lequel présente un lexique et un agencement de mots résonnant étrangement dans l'esprit du lecteur. Une fois le pacte<sup>2</sup> conclu, le lecteur se transforme en un témoin incontournable de la situation qui règne dans les banlieues. Pour un décodage accompli du texte, le lecteur doit décortiquer cet assortiment textuel formé à la fois de séduction, d'attraction et de répulsion. D'ailleurs, la provocation et les effets de surprise ménagés avec habileté par l'auteur traduisent une transgression continuelle des valeurs esthétiques et éthiques.

### **Les valeurs éthiques**

Les personnages se servent d'un langage grossier et trivial autour du sexe et de la scatologie. Le lecteur ressent ceci comme un défoulement, une volonté de se délivrer d'une langue support d'une culture dominante et supérieure. Une jouissance verbale qui donne le sentiment à ceux qui se sentent exclus, une revanche sur le rejet. Labov (1978) disait à ce propos que « les mots sales sont bons parce que précisément ils sont mauvais. Et leurs auteurs savent pertinemment qu'ils provoquent le dégoût et

---

<sup>1</sup> Qui vient du terme surjouer utilisé dans le théâtre.

<sup>2</sup> Pacte de lecture et de réception du texte par le lecteur.

l'aversion chez les défenseurs de la belle langue académique et chez les adeptes de bonnes manières». Ainsi on retrouve dans le roman des séquences narratives importantes recelant de ce discours à l'instar de l'épisode où Yaz parle de son penchant pour la pornographie, son obsession pour un mannequin qui pose pour ce genre de magazine. Ou alors, quand il décrit l'envie de défécation d'urine et de vomi pendant sa séquestration par Grési. Des passages qui répugnent au lecteur autant qu'ils l'intriguent. Le plus important c'est que le lecteur ne décroche jamais car il est retenu par une promesse, celle de lire enfin les aventures de la cité.

### **Les valeurs esthétiques**

L'auteur subvertit les éléments de la narration et transgresse les normes relatives au roman à plusieurs niveaux. Commençons par l'espace qui a une grande importance dans le roman *Boumkoeur*. En effet, la similitude phonique entre le titre et Bunker laisse entendre que le lieu du souterrain renvoie à une signification particulière. Plus qu'une simple cachette, Grési espère trouver en cet endroit un lieu de paix et de sérénité<sup>3</sup>, un retour dans le temps, l'envie d'effacer sa vie, de retourner dans le ventre maternel. Dans la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe du souterrain a une signification angoissante (on pense alors au fantôme de l'opéra ou alors *Le ventre de Paris* de Zola, entre autres) évoquant des monstres, des fantômes ou alors des sentiments d'angoisse profonde qui hantent ces lieux. L'auteur subvertit cette tendance probablement car la cité elle-même engendre une angoisse à cause de sa situation d'espace surveillé face à un centre surveillant. En effet, « Paris est un centre, autour de ce centre, la banlieue parisienne qui constitue un anneau périphérique qui est le lieu géographique de l'émigration, dans l'architecture parisienne, l'immigré occupe la place du surveillé dans le système panoptique face à la position centrale du surveillant occupé par le National » (Laronde, 1992 : 78). Donc, dans le roman *Boumkoeur*, la cave de la tour 123 est le lieu d'où émerge tout le discours du protagoniste Yaz, un discours libéré du regard du centre qui représente un repère de vérité comme le fige la tradition occidentale. Ce centre est à la fois lieu de pouvoir, de spiritualité de culte, de culture et de sciences et enfin de l'économie.

Au niveau de la construction du récit, le rejet de la structure classique du roman est clair, Djaidani refusant d'ailleurs de restreindre son écriture à un simple témoignage. Tout le génie de l'auteur réside dans le fait qu'il prend son lecteur à contre-

---

<sup>3</sup> Le désir de retrouver la sérénité puérile se manifeste dans le roman, par exemple, dans la scène où Grési met de l'argile sur son visage car cela rend la peau douce comme celle des bébés.

piéd en rejetant les histoires « sulfureuses » de la cité qui ne font qu'accroître les clichés et les idées reçues. Pour cela, il manipule son lecteur en lui faisant croire que l'histoire principale viendra avec le témoignage de Grési, mais voilà qu'il fausse ses attentes en expliquant vers la fin que la violence n'est pas toujours gratuite et que proposer des histoires ne fait qu'élever la hauteur du mur entre ces quartiers sensibles et le reste de la société. Par le biais d'une fin en queue de poisson l'auteur fournit une réflexion à son lecteur et prône l'envie de cette catégorie sociale de faire bouger les choses. À l'instar du personnage Jacques, dans le roman *Jacques le fataliste* de Diderot, Yaz ironise, par son bavardage, sur les idées figées, et la vérité absolue. L'enchaînement des récits rend compte de la multiplicité des visions des choses, de la complexité de la nature humaine.

Aussi, les règles les plus élémentaires du roman sont subverties par le mélange de tout élément qui donne au lecteur l'impression d'un récit fourre-tout. La manipulation de la trame narrative par un codage tout à fait particulier, crée un nouveau contexte qui oriente la pensée du lecteur dans un sens que l'écrivain s'efforce de déstabiliser celui de l'écart entre l'attente et la surprise. En effet, tout texte se déploie sur un fond de déjà là, une lecture préconstruite, avec laquelle « toute nouvelle lecture forme une fusion entre la conscience de l'auteur et celle du lecteur » (Hans, 2002 : 271). Ce dernier, ayant déjà été en contact avec des textes de cet espace, à savoir la littérature beur, il se voit déconcerté par une fin inattendue. En lisant le texte, le narrateur promet du « croustillant » à son narrataire et ceci par le biais de la mémoire du personnage Grési. Ce « bad boy » a conclu un pacte avec Yaz selon lequel il lui filerait les histoires les plus délirantes de la cité contre quoi Yaz se doit de lui tenir compagnie dans la cave jusqu'au jour de son anniversaire. Ces témoignages de la cité vont fournir à Yaz de la matière pour son roman, or ces histoires « partent en fumée », elles seront détruites volontairement par le protagoniste. Une belle stratégie de la part de l'auteur pour mieux impliquer son lecteur implicite, le tenir en haleine et l'inviter à remplir les vides et les blancs du texte.

### **Saturation thématique et éclatement du récit**

La trame narrative du texte de Djaidani se déroule dans un espace géographique bien précis, celui de la banlieue. Restreindre notre réflexion au texte littéraire uniquement sans parler de la banlieue comme espace urbain, sans lequel toutes ces productions poétiques n'auraient pu se tailler une place dans l'univers littéraire, serait une omission flagrante de notre part. C'est pourquoi il nous semble

judicieux de définir cet espace en mettant l'accent sur les individus qui l'occupent ainsi que les événements qui l'agitent et lui donnent une forme. En effet, l'évolution urbaine qui a touché toutes les sociétés du monde a eu un impact sans précédent sur la littérature dont les contours de la modernité commençaient à s'esquisser. Dès lors, un lien ferme s'est tissé entre ce lieu culturel et sensible qu'est la ville et le texte littéraire marquant ainsi un passage mutationnel vers une écriture poétique moderne.

Quand on parle de la ville, on ne peut passer sous silence les masses humaines qui l'occupent avec leurs expressions langagières et culturelles qui sont en écho avec le développement urbain incluant notamment la diversité linguistique engendrée par le brassage des populations à travers l'immigration parfois massive.

L'immigration a donc contribué non seulement à l'économie du pays d'accueil mais également à la recomposition de la société. La population immigrante s'est installée dans la périphérie de la ville-centre pour donner lieu à la banlieue. De ce fait, les clivages sociaux classiques ont vite cédé la place face à la montée des registres identitaire et ethnique dont la force provient des masses jeunes occupant ce territoire. En France, la banlieue constitue en ce moment un problème social, car elle devient un lieu de violence et cette question ne quitte plus le débat public et ne fait que condenser le malaise social. Dans le domaine littéraire, la problématique de la banlieue constitue le noyau de l'écriture. Cette dernière se focalise sur le lieu d'écriture, le territoire. De ce fait, la langue revêt les marques de cet espace et la banlieue devient souvent son personnage principal. Les écrivains « beurs » se sont appropriés ce code et le connaissent aussi bien que tous les jeunes de leur génération. Ils se veulent également porte-parole de cet espace à travers une écriture poétique nouvelle qui exprime, dans une langue nouvelle, aussi bien la sensibilité que le malaise de la banlieue et du ghetto.

La saturation thématique est l'une des stratégies que Djaidani emploie pour construire son récit. En effet, en lisant *Boumkoeur*, on observe un éclatement du début de la trame jusqu'à la fin. En ce sens, l'auteur traite plusieurs thèmes à la fois dans son roman, notamment la violence dans les bunkers, la sexualité ( de Yaz, en prison), le banditisme, les conditions socio-économiques des immigrés (le père de Yaz), la condition féminine (à travers la sœur de Yaz et sa maman), la délinquance et la criminalité, la liberté (les personnages de la prison), la diversité culturelle dans les cités, la vie dans les établissements pénitenciers (notamment le viol dans les prisons), l'échec scolaire...

Par ailleurs, nous remarquons que cette saturation thématique se conjugue au rythme linguistique rapide<sup>4</sup> du roman en suivant une courbe montante puis descendante tracée par la voix prêtée aux différents personnages du roman. Dès la première page, le lecteur est plongé immédiatement dans la galère de la cité, « [u]ne galère de plus comme tant d'autres jours dans ce quartier où les tours sont tellement hautes que le ciel semble avoir disparu. Les arbres n'ont pas de feuilles tout est gris autour de moi. Moi c'est Yazad mais dans le quartier on me surnomme Yaz » (Djaidani, 2001 : 9). Yaz est non seulement le personnage principal mais aussi le premier narrateur et par là la première voix. Un empressement est palpable dans la voix de Yaz qui enchaîne un rythme accéléré suivant une courbe montante. La vitesse atteint son paroxysme lorsque la voix est momentanément cédée à Grézi. Ce dernier parle à une cadence effrénée sans lâcher prise en mettant en évidence une sorte de langage de cité codé et incompréhensible par son interlocuteur Yaz, et encore moins par le lecteur. D'ailleurs, cette vitesse est soulevée comme remarque par le narrateur Yaz : « Le moulin à parole de Grézi se remet en route à une vitesse phénoménale, à croire le départ d'un sprint ; toute sa tchatte n'a dans mes oreilles aucun sens, il y a du gitan, de l'arabe, du verlan et un peu de français » (*Ibid* : 45). Grézi utilise dans certains passages du roman le langage codé de la cité « Les keufs ils ont pécho mon reupe pour le menra au stepo, en garde uv. On m'a lanceba, c'es trop auch, les steurs vont m'serrer. » (*Ibid* : 68).

En se servant de cette cadence, le narrateur Yaz présente au lecteur, à l'image d'un film d'action, une succession rapide de plusieurs scènes différentes sans lien direct mais convergeant vers le même leitmotiv qu'est l'écriture d'un roman sur la banlieue par la plume de Yaz. De la séquestration de Yaz par Grézi aux déboires amoureux du jeune adolescent du quartier avec Satile, l'asiatique dont le portrait stéréotypé (sans tabous sexuels, très studieuse, hyper-intelligente et très sportive), est mis en exergue. Des scènes de défécation et d'envie d'urines ainsi que des nausées et des maux de têtes jusqu'aux sensations d'évanouissement causés à la fois par la peur mais aussi par le dard d'une araignée sont mis en scène. Pour assurer un enchaînement, Yaz essaye de reprendre son esprit en se rappelant et rappelant par là même occasion au lecteur l'histoire principale. Ce travail de remémoration emmène le lecteur, d'abord dans la famille de Yaz pour parler de lui-même de ce qu'il était et ce qu'il doit accomplir comme mission, de son père, de sa sœur Sonia, de l'histoire de Gipsy le poète du quartier. Le

---

<sup>4</sup> « Dès la première ligne, la cadence effrénée des phrases happe le lecteur, la tension dramatique l'époustoufle et le destin de ces petites frappes aux grandes blessures lui broie le cœur ». Commentaire produit par Marianne sur la page de couverture de *Viscéral*.

narrateur met fin à ces scènes par une phrase très rythmée : « J'arrête de m'attarder avec hier, même si la nostalgie est belle. Il faut tracer, je glisse, je vole, je chute droit devant Boommm !! » (*Ibid.* : 58)

À partir de la plaie occasionnée par le dernier carambolage, Yaz introduit le lecteur à travers la voix du daron dans une autre atmosphère, celle du ring, pour nous décrire comment s'est achevée l'histoire d'un jeune adolescent très pauvre voulant devenir un as du sport noble, la boxe. La voix du daron est plus pondérée que celle des deux narrateurs précédents. L'histoire du papa boxeur ayant pris fin, Grézi et Yaz reprennent à tour de rôle la parole afin de rappeler au lecteur le leitmotiv mais sitôt replongé encore une fois dans une autre scène, celle du sorcier marabout noir du 21ème étage, pour nous raconter un autre souvenir de Yaz en rapport avec les croyances socioculturelles et les vertus curatives des grigris africains. Il est à signaler que le rythme linguistique dans cette scène est plus ou moins stable.

La caméra de l'auteur a vite rompu avec la scène précédente pour se tourner vers Grézi qui prend la parole avec une de ses phrases à la fois très rythmée et hyper codée. Ensuite, Yaz nous délivre la supercherie dont il a été victime en parlant à la fois de sa séquestration par Grézi, de la demande de la rançon à la famille de l'otage, de la famille de Yaz ( son père, sa sœur, sa mère et son frère Aziz), du chat de Sonia (Mimi), de la période d'hospitalisation de la victime, comment l'évènement tragique a pu passer sous silence dans le quartier et la rencontre avec le maitre Napoléon.

Une amélioration du registre de langue s'impose, il s'agit de la longue lettre de Grézi écrite en prison par une plume régulière. Cette lettre est adressée à Yaz ; l'expéditeur y présente à la fois ses excuses à Yaz et décrit minutieusement l'atmosphère qui règne dans les établissements pénitenciers en France. À ce niveau, le rythme linguistique se stabilise et devient plus ou moins conforme et standard. La transgression de l'écriture cède la place à un registre régulier. Cela est imputable à celui même qui rédige le courrier ; il s'agit d'un jeune détenu à qui Grézi dicte le contenu de sa lettre : « C'est mon pote de cellule Kurtis qui écrit ce que je lui dicte avec moins de verlan possible pour que tu puisses comprendre le sens profond de mes phrases » (*Ibid.* : 168). Dans son courrier, Grézi essaye de se racheter auprès de sa victime en lui faisant parvenir un journal personnel dans lequel il est raconté « les histoires du quartier du best of de la mémoire de Grézi » (*Ibid.* : 168).

La dernière scène du roman est projetée de la cage d'escalier de la tour 123 où Yaz est assis à lire attentivement le courrier de Grézi et décide finalement d'y mettre le feu. Le narrateur Yaz reprend la voix du jeune du quartier et, par une voix rythmée au ton slameur de la banlieue, lance un appel aux autorités : « Elle te demande une

poussette, une courte échelle, une aide autre chose que l'inauguration d'un panier de basket » (*ibid.*).

À travers ce court résumé du rythme linguistique du roman, la diversité ainsi que la saturation des thèmes abordés, nous avons pu suivre le cheminement de la courbe tonale alternative de l'écriture de Rachid Djaidani à travers son roman *Boomkoeur* qui définit même cette transgression esthétique de l'écriture poétique.

### **Jeux de mots et défigement**

En termes de transgression linguistique, nous avons remarqué que le texte de Djaidani fait appel, dans la construction de ses énoncés, aux différentes formes figées notamment les proverbes, les clichés les expressions idiomatiques et les mots composés. Ces formules dites figées et stéréotypées par la langue sont utilisées par l'écrivain de deux manières :

- La première consiste à en faire une utilisation ordinaire conforme à l'usage approprié et habituel de la langue et ne pose donc aucun problème ; exemple : « l'argent coule à flot ».
- La seconde consiste à les utiliser de manière inhabituelle et exclusive de la locution ou du proverbe en question ; exemple : « j'ai 21 hivers ».

À quoi renvoie cet emploi singulier des formes figées dans l'écriture poétique ? Avant même de répondre à cette interrogation, définissons d'abord à quel phénomène linguistique appartient cette catégorie de jeux de mots qui touche les locutions et les proverbes. Les locutions, les mots composés, les proverbes et les expressions idiomatiques sont des expressions langagières qui caractérisent les langues naturelles ; elles sont le résultat du figement. Par définition, le figement est « la fixation par l'usage d'une séquence comportant deux ou plusieurs unités lexicalisées » (Schapira, 1999). Or, parmi les critères du figement des séquences phraséologiques nous pouvons citer :

1. l'impossibilité de changer l'ordre des mots dans la séquence figée ex : \*à ses périls et risques.
2. l'impossibilité de remplacer l'un des mots de la séquence même par un synonyme ex : \*sain et indemne.
3. Le segment figé n'admet pas la translation morphologique ex : casser les pieds → la casse des pieds.
4. la suspension de la variation en nombre des composantes ex : rendez-vous, mais non \*rends-moi/ \*les habits ne font pas les moines.

5. l'impossibilité de la manipulation transformationnelle ex : donner carte blanche → \*la blancheur de la carte.
6. l'impossibilité de l'extraction d'un de ses composants.

Le procédé de défigement, appelé aussi dans la littérature détournement, délexicalisation ou déproverbialisation des proverbes n'est pas banal. Il constitue une manipulation lexicale, syntaxique ou sémantique de ces unités. Ces différences formelles entraînent une modification du sens. La manipulation de l'un de ces critères cités plus haut donne lieu à la fois à un usage inhabituel des séquences figées et permet une création de nouvelles unités discursives inscrites dans les jeux de mots. La presse et la publicité en fournissent une bonne illustration dans ce domaine qui déforme abondamment ces suites, pour surprendre l'interlocuteur et créer une atmosphère de connivence entre le lecteur et l'auteur.

En ce qui concerne la littérature, nous avons également relevé ces jeux de mots qui portent sur la matérialité des signes linguistiques sur les plans formel et sémantique dans le texte de Djaidani. Après avoir détruit un usage commun de la séquence figée, il le reconstruit à sa façon pour créer d'autres possibilités d'interprétation et de signification. En effet, dès les premières pages défilent devant les yeux du lecteur des proverbes ainsi que des locutions qui ne s'accordent pas avec l'usage qu'il maîtrisait jusque là mais il arrive tout de même à rétablir le lien rompu. Ce dernier est aussitôt remplacé par un greffon qui va comme un gant à l'expression en question donnant ainsi lieu à d'autres pistes de réflexions interprétatives en écho avec l'effet que l'auteur veut produire chez le lecteur.

1-Les murs ont des oreilles → Les murs et les oreilles des tours (en parlant des jeunes de la cité).

Le premier critère de figement est donc modifié (l'ordre des mots). Cette manipulation fait appel à un double stéréotype. Le premier est linguistique rappelant l'expression figée «les murs ont des oreilles», Un peu plus loin, l'auteur fait usage de ce stéréotype de pensée qu'il transpose directement de l'arabe dans la langue française : *Les jeunes qui tiennent les murs*

- Pleurer comme une madeleine → Chialer comme une madeleine
- un pas de géant → un pas carburé
- La nuit porte conseil → la sieste porte conseil
- prendre ses pieds au coup → prendre ses pattes au coup
- avoir 21 printemps → avoir 21 hivers
- quatre roues → quatre ailes

- comme une lettre à la poste → comme un suppo à la poste
- Le pêché mignon → le pêché câlin
- noir comme l'ébène → sévère comme l'ébène.
- à double tour → à triple tour.

2- C'est en forgeant qu'on devient forgeron → C'est en forgeant que l'on chausse le cheval.

Dans ce deuxième exemple, l'auteur a manipulé un des proverbes les plus connus et répandus dans la langue française en supprimant une partie « le forgeron », et en la remplaçant par une tâche précise qui rappelle le métier du forgeron.

3- Tendre la main → Tendre la main et attendre demain. A partir d'une expression idiomatique, l'auteur a essayé par addition d'un segment verbal de produire une nouvelle séquence qui se rapproche de la forme d'un proverbe. L'effet stylistique produit est assuré par le biais de la rime propre aux expressions proverbiales.

4- Les paroles s'envolent, les écrits restent → les objets restent, l'homme disparaît. Cet exemple subit plusieurs déformations notamment : le remplacement des composants par des équivalents (s'envolent / disparaît, les écrits, les objets), la variation en nombre (les paroles/ l'homme), le changement de l'ordre des mots (Les paroles s'envolent/ les objets restent).

5- L'habit ne fait pas le moine → c'est pas l'habit qui fait l'imam. Ici, le défigement touche un proverbe en permutant le moine par substitut l'imam. Qui n'est pas un synonyme mais un équivalent qui renvoie à la même fonction, Imam et moine ont la même fonction mais dans des religions différentes.

6- Chasser le naturel, il revient au galop → le naturel revient souvent au galop. Dans cet exemple, il s'agit également de proverbe manipulé par la suppression d'un verbe (chasser) et le pronom personnel (il) et par insertion de (souvent).

7- Pas de nouvelle, bonne nouvelle → bonne nouvelle, pas de nouvelle. L'atteinte est de niveau formel de cette expression, il s'agit de l'inversement de l'ordre séquentiel.

8- Tomber dans les pommes → ma chute dans les pommes. La gueule dans les pommes.

9- Quand on parle du loup, on voit sa queue → quand on parle du loup, son odeur nous chatouille. Un autre jeu de mots affecte la forme d'un proverbe très répandu dans la langue française.

10- Vouloir le beurre et l'argent du beurre → après avoir réussi à avoir le beur, il ne se priva pas de taxer l'argent du beur. Ce jeu de mot évoque le proverbe connu, l'auteur joue sur l'homophonie des mots beurre et beur pour créer une double signification, celle du proverbe et celle du beur qui est la victime de la supercherie.

Le lexique utilisé par l'auteur témoigne pareillement de cette transgression linguistique et donne forme, par la même occasion, au registre familier qui domine le texte de Djaidani. Ce lexique est un assortiment de :

- Formes argotiques : Daron (père), Oseille (argent), casbah ;
- Formes dues à la verlanisation : Reup (père), femme (meuf), les joins (les oinjs) ;
- Mots résultant d'une aphérèse (professionnels > pros, improvisation > impro), ou d'une aphérèse associée à un redoublement (prison > zonzon) ;
- Mots résultant d'une suffixation parasitaire (sympa > sympatoche, Zoom > zoomage, zyeuter > zyeutement), sigles détournés (dont le sens n'est pas le même que celui de la source) : TDC (Tomber du camion) ;
- Mots anglais : ma syster, mon grand brother, ma family, speak english, are you ready ? la door ;
- Mots formés par dérivation : coucougnette, taroupette, zizounette ;
- Le procédé qui consiste à convertir un nom en verbe (crise > criser, doliprane > dolipraner, bunker > bunkeriser) ;
- Mots formés par composition : culture-cité, caca de shitane, un guez-frits, coup de fuck ;

## **Conclusion**

Au terme de cette modeste analyse, nous pouvons avancer quelques constats.

L'ironie déployée dans le discours de notre corpus prend souvent la forme de la caricature. En effet, le langage scatologique et excessivement grossier peut être appréhendé comme un grossissement des faits pour tourner en dérision les mœurs et la façon de parler des jeunes de la cité. D'autre part, les portraits physiques de quelques personnages sont également caricaturés.

La transgression dans toutes ses formes dans le corpus, notamment le détournement de sens, le défigement, l'insulte, le non respect de quelques règles poétiques, correspond à la mise en doute de la validité contemporaine de la notion du canon littéraire et de la culture unique et indiscutable. En effet, dans le récit l'auteur fait allusion à deux personnalités françaises mythiques : la première est Molière, citée trois fois dans le texte, emblème de la langue et de la culture française. La seconde est Napoléon, emblème de la colonisation et de l'expansion du territoire français. À travers les différentes formes de transgression, Djaidani cherche à ébranler les schémas

canoniques de la langue, de la culture et de la littérature française pour dire justement qu'il n'existe plus un unique support de la culture française, mais une culture contemporaine qui ne saurait se traduire sans les supports des cultures étrangères qui la composent.

Les choix esthétiques dans le roman sont une manière de résister et de créer une place dans la société et aussi dans le domaine artistique (la littérature). Ce roman est la preuve vivante que la littérature issue de l'émigration maghrébine s'est modifiée. « *[U]n épanouissement naturel* » (Laronde, 2007 : 113) est palpable dans la mentalité culturelle et littéraire postcoloniale interne à la France. D'ailleurs, on assiste à une continuation d'un processus d'évolution entamé durant et après la colonisation. Aujourd'hui, on développe, dans la littérature beur, de nouvelles idées sur la colonisation et la post-colonisation car on voit cela maintenant avec beaucoup plus de recul.

## **Bibliographie**

- ADAM, Jean Michel (1995). « Ta mère », *La revue cahier ILCL n°11*, Lausanne, Presse centrale.
- AMOSSY, R. et HERSCHBERG PIERROT, A. (2005). *Stéréotypes et clichés*. Paris : Armand Colin.
- ARFAOUI, Hassan (2004). « L'immigration, métaphore de la diversité culturelle », in Abdou Diouf. *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris : Autrement.
- BONN, Charles (1995). *Littératures des immigrations, un espace littéraire émergent*. Paris : L'Harmattan.
- DJAIDANI, Rachid (2001). *Boomkoeur*. Paris : Le Seuil.
- GREIMAS, A. J. (1960). « Idiotismes, proverbes, dictons », *Cahiers de lexicologie*. Paris : Le Seuil.
- GROSS, G. (1996). *Les expressions figées en Français, noms composés et autres locutions*. Paris : Ophrys.
- KASSAB-CHARFI, Samia (2010). *Altérité et mutations dans la langue. Pour une stylistique des littératures francophones*. Louvain la Neuve : Academia Bruylant.
- LABOV, W. (1978). *Le parler ordinaire*. Paris : Minuit.
- LARONDE, Michel (1993). *Autour du roman beur*. Paris : L'Harmattan.
- LARONDE, Michel (2007). *Postcolonialiser la haute culture à l'école de la république*. Paris : l'Harmattan.

MOFAUX, L. M. (1980). *Vocabulaire de la philosophie et des Sciences Humaines: Dictionnaire*. Paris : Armand Colin.

REDOUANE, Nadjib (2012). *Où en est la littérature « beur » ?*. Paris : L'Harmattan.

REY, A. et CHANTREAU, S. (1998). *Dictionnaire des expressions et locutions*. Paris : Larousse.

SCHAPIRA, CH. (1999). *Les stéréotypes en Français*. Paris : Ophrys.

## L'ÉCRITURE DES AUTEURS « INTRANGERS » À LA « PÉRIPHÉRIE » DE LA NORME

IOANA-MARIA MARCU

Un. de l'Ouest de Timisoara

[ioana.marcu@e-uvt.ro](mailto:ioana.marcu@e-uvt.ro)

**Résumé :** La stigmatisation de la littérature issue de l'immigration maghrébine et le refus de son caractère littéraire et esthétique sont imputables non seulement à sa thématique, trop proche de l'autobiographie et même du documentarisme ou du témoignage sociologique, mais aussi à la langue d'écriture, tellement éloignée de la véritable langue littéraire. Apprivoisée par les écrivains « intrangers », *la langue grise – langue de la rue*, des « *toxi-cités* » – devient l'objet ludique de ceux qui prennent la parole en la transformant en *langue littéraire*. Elle portera alors les empreintes de deux espaces définitoires dont les écrivains, respectivement les personnages, se réclament, à savoir la banlieue, à travers l'argot ou le verlan, et la terre des origines, à travers les emprunts à la langue arabe. Elle est donc une « identi-langue » donnant des informations sur l'espace de production d'une littérature, sur son statut hors norme dans le champ littéraire français, sur le franchissement des normes de la langue littéraire. Nous fondons notre étude de cette langue littéraire *périphérique – oralisée, déguisée et épicée* – sur le roman *Kiffer sa race* d'Habiba Mahany (2008).

**Mots-clés :** écriture périphérique, écrivain « intranger », langue oralisée, langue déguisée, langue épicée.

**Abstract :** The stigmatization of the North African immigration literature and the refusal of its literary and aesthetic character are attributable not only to its theme, too close to the autobiography and even to the documentary or to the sociological testimony, but also to the language of writing, so far from the true literary language. Tamed by the “intrangers” writers, the “langue grise” - language of the street, of the “toxi-cités” - becomes the object of the game of those who speak and transform it into a literary language. It will carry the imprints of two defining spaces whose writers and characters, respectively, claim - the suburbs, through the argot or slang, and the land of origins, through borrowings from Arabic. It is therefore an “identi-language” giving information on the area of production of a literature, on the crossing of standards of literary language, on its exceptional status in the French literary field. We base our study of this peripheral literary language on the novel *Kiffer race* of Habiba Mahany (2008).

**Keywords :** peripheral writing, “intranger” writer, oralized language, disguised language, spicy language.

## Introduction

De nos jours, il est de plus en plus difficile de réduire l'étendue de la notion de « littérature » uniquement à un ensemble d'œuvres écrites aux qualités durablement reconnues, appartenant au patrimoine mondial. Il est évident à présent que cette notion ne se résume plus à un certain nombre de chefs-d'œuvre que l'on transmet de génération en génération et que l'histoire littéraire chérit comme un véritable trésor. À part ces œuvres *impérissables*, la « littérature » semble de plus en plus regrouper également des livres qui séduisent un public pas toujours initié dont le but n'est plus d'aller à la recherche de la valeur esthétique de l'œuvre littéraire en question et de mettre peut-être en doute les critères de jugement mais plutôt de s'y retrouver, de s'identifier à un personnage, à une intrigue.

Dans l'« Introduction » à son ouvrage *La littérature française au présent*, Dominique Viart parle en effet d'une nouvelle ère littéraire dont on peut situer l'origine dans les années 1980, années marquant le surgissement sur la scène littéraire d'un nombre important d'écrivains jusqu'alors inconnus qui ne misent plus sur des « jeux formels » mais qui

s'intéressent aux existences individuelles, aux histoires de famille, aux conditions sociales, autant de domaines que la littérature semblait avoir abandonnés aux sciences humaines (...) ou aux « récits de vie » qui connaissent un véritable succès. Le goût du roman, le plaisir narratif s'imposent à nouveau à des écrivains qui cessent de fragmenter leurs récits ou de les compliquer outrageusement (Viart, 2008: 7-8).

Viart ajoute plus loin : « ce n'est pas seulement une nouvelle génération qui s'avance, c'est bien une nouvelle esthétique qui commence à se dessiner (...). Une page de l'histoire littéraire est vraiment en train de se tourner » (*ibid.*: 8).

Les nouveaux-venus – parmi lesquels on peut inclure aussi les écrivains issus de l'immigration maghrébine qui commencent à s'affirmer sur la scène littéraire justement à partir des années 1980 – sont prêts, toujours selon Viart, « à faire du romanesque avec presque rien, tant leur désir [de prendre la plume et la parole] en semble fort » (*ibid.*: 8). Le réel, longtemps « déserté [par] une grande partie de la littérature » (*ibid.*: 8), devient alors leur matière première ; des espaces longtemps « laissés en jachère » (*ibid.*: 8) – comme les territoires périphériques de l'espace français – deviennent tout d'un coup des endroits dont les habitants demandent à être écoutés, dont les individus les plus déterminés décident que le temps est venu pour s'affirmer, pour se dire et pour dire les histoires de ceux qu'on a condamnés trop longtemps à l'aphasie, de ceux qui,

emmurés dans leur silence, ont fini par être l'objet du discours (le plus souvent hostile) des autres.

En prenant la parole, ces écrivains – et nous nous référons cette fois uniquement aux auteurs « intrançers »<sup>1</sup> appartenant à ce qu'on a l'habitude d'appeler « la deuxième génération » – dérangent l'ordre établi des choses, et cela à plusieurs niveaux. Leurs écrits – grâce à leur intrigue et également à leur forme (surtout à leur écriture, à leur construction et à leur langue d'expression) – se situent volontairement à la périphérie de la norme, mettant « en question des stabilités installées » (*ibid.*: 13) qui ne les concernent plus, transformant ainsi le texte littéraire en « un discours *autre* ». Cette littérature « mineure »<sup>2</sup> naissante, étrange et étrangère à la fois, s'écrit donc « là où le savoir défaille, là où les formes manquent, là où il n'y a pas de mots – ou pas encore » (*ibid.*: 13). Pour parvenir à créer de telles œuvres littéraires périphériques, les écrivains ont donc besoin « d'autres mots, combinés selon des syntaxes improbables, *inédites*, dans tous les sens du terme » (*ibid.*: 13).

C'est justement sur cette écriture hors norme des auteurs « intrançers » que nous voudrions nous attarder dans cette contribution. Dominique Viart, dans l'« Introduction » à son ouvrage que nous venons de citer, considère que les écrivains appartenant à la « nouvelle ère » de la littérature ne se préoccupent plus de *l'écriture*. Qu'il s'agisse « de mimer les parlars du moment, (...) [ou] de ne pas se soucier de la façon dont ils écrivent » (*ibid.*: 12), ces auteurs de la nouvelle vague semblent s'intéresser uniquement à leurs personnages et à leurs histoires, quand elles existent. En nous rapportant à ce qu'on appelle parfois la « littérature beur », nous considérons que ces affirmations de Viart ne sont que partiellement correctes. Il est vrai que les écrivains issus de l'immigration maghrébine ne font pas preuve d'un même travail esthétique que leurs prédécesseurs – les écrivains maghrébins de langue française –, qu'ils ont l'air parfois de ne pas trop se soucier de la qualité de leurs œuvres, ce qui a fait que certains critiques et mêmes auteurs doutent de l'existence d'un véritable corpus littéraire « intrançer ». Cependant, cette langue singulière, authentique, à l'opposé de la langue littéraire agréée par les institutions littéraires, reflet de la langue parlée à l'intérieur de l'espace d'origine de ces écrivains, représente en effet la façon qu'Azouz Begag, Rachid Djaidani, Mohamed Razane, Mabrouck Rachedi, Faïza Guène, Habiba

---

<sup>1</sup> L'origine de ce mot n'est pas facile à déterminer. Si le personnage Kamel Léon du roman *Allah Superstar* de l'écrivain algérien Y.B., alias Yassir Benmiloud, affirme avoir inventé lui-même ce terme, une recherche sur Internet nous fait découvrir un autre possible forger du mot, à savoir l'écrivain allemand d'origine turque Cem Özdemir dont la biographie s'intitule *Je suis un intrançer* [*Ich bin Inländer*].

<sup>2</sup> Nous employons ici ce terme avec son sens propre et non pas avec le sens que lui donnent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur ouvrage *Kafka pour une littérature mineure* (1975).

Mahany, Houda Rouane et tant d'autres choisissent pour faire sortir la littérature « de sa propre tour d'ivoire [et pour] ouvrir [ses] fenêtres sur l'extérieur » (*ibid.*: 17).

Déjà en 1953, Roland Barthes attire l'attention sur l'importance du langage dans l'architecture d'une œuvre littéraire. Il écrit donc dans son ouvrage *Le degré zéro de l'écriture* que « la Littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage » (1953: 9). Cette affirmation semble être toujours d'actualité plus de soixante ans après son énonciation, d'autant plus qu'on peut l'employer à propos d'un corpus littéraire atypique, inexistant à l'époque de Barthes.

En effet, en parcourant des romans tels que *Ils disent que je suis une beurette* de Soraya Nini, *Beur's story* de Ferrudja Kessas, *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène, *Pieds-blancs* de Houda Rouane, *Boumkœur* de Rachid Djaidani, etc., nous pouvons avancer effectivement que la littérature des auteurs « intrangés » est vraiment une affaire de langue, l'intrigue et les personnages occupant plutôt un second plan. Vu son espace de production et les problématiques illustrées, cette littérature contraint les écrivains à faire appel à une langue d'écriture *ex(-)centrique*, *libératrice* et *expressive*. Des romans se construisant autour des narrateurs vivant à la périphérie de la géographie française, tiraillés entre deux identités, deux cultures et deux espaces, mettant également en scène d'autres personnages venus d'ailleurs, en rupture avec leur terre d'accueil et attachés à une patrie perdue ; ou bien des œuvres littéraires donnant la parole à des narrateurs nés *ici* et s'obstinant soit à garder intactes leurs racines soit à nier une partie inacceptable de leur identité. Tout cela ne peut se dire/s'écrire que dans une langue hybride, à mi-lieu entre la langue *de l'origine* – le français – et la langue *des origines* – langue des ancêtres –, une langue de la rue, des cités, située à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la langue française – littéraire et circulante –, ou plutôt rangée à la périphérie de la norme. Son espace de circulation et le travail qu'elle subit en font également une langue à caractère identitaire représentant la manifestation de l'appartenance à la marginalité, par rapport à la littérature *canonique*, et servant à l'élaboration d'une langue littéraire hors norme qui *s'écrit* et *se parle* simultanément. Ainsi, à l'intérieur de la langue littéraire *normée*, les écrivains « intrangés » créent une langue littéraire « intrangère » qui « [les] signale, [les] situe entièrement et [les] affiche avec toute [leur] histoire » (Barthes, 1953: 116), les intègre dans la littérature française sans pour autant effacer entièrement les marques de leur histoire personnelle « entre-les-deux ».

## Une littérature en langue grise

En nous rapportant au caractère identitaire de cette langue littéraire et à l'espace périphérique dont elle se réclame, nous pouvons même lui attribuer un coloris suggestif, capable de rendre compte finalement de toutes ses caractéristiques.

Dans *Les Misérables*, Victor Hugo affirmait à propos de la langue argotique qu'« elle est apte à tous les rôles désormais, faite louche par le faussaire, vert-de-grisée par l'empoisonneur, charbonnée de la suie de l'incendiaire ; et le meurtrier lui met son rouge » (1926: 216). En nous référant à la langue des individus issus de l'immigration, habitant à la périphérie de la société et de l'espace français, les « misérables des cités HLM<sup>3</sup> », nous pouvons avancer que ces locuteurs *traîne-misère*, *traîne-souffrance* ou *traîne-désespoir* apportent leur contribution à cette langue *marginale*, bigarrée, en y mettant du *gris*, couleur-leitmotiv renvoyant à un « identi-espace », la banlieue, zone sombre, triste, où la grisaille est maîtresse absolue, couvrant les murs des tours ou envahissant l'âme aliénée des habitants.

La littérature issue de l'immigration maghrébine devient alors une littérature écrite en « langue grise ». La « mosaïque linguistique » (Goudaillier, 1997: 6) des nouveaux « misérables » n'est plus uniquement une langue des échanges quotidiens ; bien au contraire, elle se métamorphose sous la plume des écrivains « intransgers » en une « langue littéraire » vive, authentique, passionnante, devenant ainsi l'élément-clé de l'architecture romanesque qui attire l'attention du lecteur. Se réclamant d'un espace souvent perçu comme violent, dangereux, elle n'étouffe pas son côté « cruel », « vile », « profond », « miséreux » de façon que la violence langagière est une sorte de fil rouge d'un bon nombre de productions littéraires. Cette langue grise continue également à se « [revêtir] de mots masques et de métaphores haillons » (Hugo, 1926: 217) pour parler des choses et des individus stigmatisés, en marge de la société. Elle est alors une *langue de la misère* pour *parler de la misère*, permettant à l'écrivain de mieux s'intégrer et d'intégrer les personnages dans la réalité décrite dans l'œuvre romanesque – les banlieues françaises –, de prendre la parole, de sortir de l'invisibilité et de l'aphasie. Il s'agit donc d'une prise de parole empreinte d'*illégitimité* car elle se produit dans une langue *illégitime* où l'on a du mal à reconnaître « la langue française, la grande langue humaine » (Hugo, 1926: 217).

---

<sup>3</sup> Les cités HLM (Habitation à loyer modéré) représentent des grands ensembles de logements sociaux regroupés en quartiers, situés notamment à la périphérie des grandes villes et destinés initialement pour les personnes ayant des revenus modestes. Construites suite à une crise du logement dans les années 1960, elles sont « élevées en partie à l'aide de subventions de l'État et, comme telles, soumises à une réglementation appropriée » (CNRTL).

Cette *illégitimité* a pour conséquence une non-reconnaissance de la part de l'institution littéraire. Si les critiques ont constamment vanté le travail sur la langue de Céline ou de Queneau, les deux auteurs s'étant permis d'écrire certaines de leurs œuvres dans une langue a-normée, parlée, argotique, ils ont une attitude complètement différente face aux créations littéraires des écrivains issus de l'immigration maghrébine qui se servent eux aussi d'une langue défiant les canons. Ils ne parlent plus à présent de l'« invention » d'une nouvelle langue d'écriture. Bien au contraire, les critiques mettent en avant une altération ou une dégradation du langage littéraire ou même un soi-disant appauvrissement qui franchit la ligne longtemps considérée sacrée, séparant la rue et la littérature.

Malgré cette réticence de l'institution littéraire au sujet de la langue d'écriture des auteurs « intrangés » qui se situe, comme nous venons de le voir, à *la périphérie de la norme*, nous préférons parler plutôt d'une « rénovation » de la langue littéraire, le processus de mutation et d'innovation, toujours présent d'une certaine manière dans toute l'histoire de la littérature, ayant atteint une nouvelle étape avec l'entrée en littérature des beurs. Les exemples tirés du roman *Kiffer sa race* d'Habiba Mahany nous permettront de démontrer que, à l'instar des jeunes de la rue, dont ils se réclament, ces écrivains « tordent » cette fois la langue française littéraire, la « déstructurent », la contaminent, lui dé-forment et re-forment les mots, se l'approprient de sorte qu'elle devienne « leur langue, celle qu'ils ont transformée, malaxée, façonnée à leur image, digérée pour mieux la posséder, avant même de la dégurgiter, de l'utiliser après y avoir introduit des marques identitaires » (Goudaillier, 1997: 9).

Cette entorse faite à la langue littéraire « peut acquérir une valeur métaphorique et contribuer à la structuration, à la signification » (Rouayrenc, 2010: 254) et, comme le remarque Marc Sourdout, « au ressort stylistique du roman » (2009: 899). La langue située à la périphérie de la norme représente alors une « identilangue » des œuvres littéraires, des écrivains et de la littérature « intrangère » en général. Nous avons identifié trois épithètes qui caractérisent cette « identilangue littéraire », à savoir « oralisée », « épicée » et « déguisée ». Pour les expliquer et les exemplifier, nous faisons appel au roman *Kiffer sa race*<sup>4</sup> de l'écrivaine Habiba Mahany<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> MAHANY, Habiba (2008). *Kiffer sa race*. Paris: JC Lattès. Dorénavant désigné à l'aide du sigle KS.

<sup>5</sup> Habiba Mahany donne la parole à Sabrina, âgée de seize ans, l'enfant du milieu de la famille Asraoui. Elle habite une cité HLM d'Argenteuil et fréquente le lycée « Romain Rolland » où elle est une élève brillante en première. Son univers paisible bascule tout d'un coup. Nedjma, sa meilleure amie change de comportement, s'éloigne d'elle et tombe dans la petite délinquance, risquant d'être renvoyée du lycée. Sa sœur Linda, avec qui elle a toujours tout partagé, agit elle aussi bizarrement en s'enfermant pendant des

## Une langue oralisée

La langue d'écriture qui fait que les productions littéraires des écrivains issus de l'immigration maghrébine se situent en marge du champ littéraire français est avant tout une langue *oralisée*, le lecteur ayant une vive impression de se trouver devant un narrateur ou un conteur qui parle réellement. Il s'agit néanmoins d'une *imitation* de la langue de la rue, du « résultat d'un travail » (Durrer, 1996: 65) ayant un caractère « conventionnel »<sup>6</sup>.

Dans le roman *Kiffer sa race* – tout comme d'ailleurs dans un nombre important de romans beurs –, ce *style oralisé*<sup>7</sup> – que nous pouvons individualiser en ajoutant les déterminants « *intraçger* » ou *de la banlieue* – se manifeste à plusieurs niveaux : phonique, prosodique, morphosyntaxique, sémantique, pragmatique et lexical<sup>8</sup>. Tous les procédés repérés à ces niveaux appartiennent à ce que Catherine Rouayrenc appelle dans son article « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code » un registre « dé-tendu » (1996: 32)<sup>9</sup>. Ils représentent donc des « faits [de langue] qui manifestent un niveau 'a-normatif', dans la mesure où ils sont une transgression de la norme qui régit le langage standard » (*ibid.*: 32).

Au niveau *phonique*, on identifie les prononciations altérées ou fautives de monsieur Asraoui qui sont, pour reprendre l'observation de Sylvie Durrer, « peu dérangerante[s] pour une certaine conception de la langue » (1994: 42). Ancien

---

heures dans sa chambre et en refusant de communiquer avec les membres de sa famille. Son père tombe malade et doit être hospitalisé. Son frère profite de l'absence du « daron » pour accaparer le rôle de chef du clan, exigeant des femmes de la famille une conduite irréprochable. Le nouveau venu dans la classe et dans l'immeuble, Alphonse Mercier, un jeune réfugié d'origine haïtienne, ne fait que compliquer les choses. Malgré tous ces soucis, Sabrina parvient à affirmer à la fin du roman qu'elle « kiffe sa race ».

<sup>6</sup> Voir ROUAYRENC, Catherine (1996). « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 30, « La littérature se fait dans la bouche », pp. 35-36. Dans un autre article portant sur l'inscription de la langue orale dans la littérature, Rouayrenc insiste toujours sur l'impossibilité de l'écrit d'« intégrer tout ce qui fait la spécificité de l'oral » (« L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », in *Langue française*, n° 89, 1991, p. 23).

<sup>7</sup> Notion empruntée à Daniel LUZZATI et Françoise LUZZATI (1987). « Oral et familier : Le style oralisé », *L'Information Grammaticale*, n° 34.

<sup>8</sup> Nous construisons notre analyse à partir du groupement proposé par Sylvie Durrer dans son ouvrage *Le dialogue romanesque : style et structure*, à savoir « marques prosodiques », « phoniques », « morphosyntaxiques », « lexicales », « sémantiques » et « pragmatiques » (1994: 41-60).

<sup>9</sup> Il faut rappeler que l'introduction de ces faits langagiers ne représente pas une innovation des écrivains « intraçgers ». Les propos de Catherine Rouayrenc sont de ce fait révélateurs : « La littérature contemporaine continue, semble-t-il, à utiliser, pour rendre le parlé, les mêmes marques langagières qu'au début du siècle : morphosyntaxiques : pronom démonstratif 'ça', suppression de la première partie de la négation, effacement de l'indice de troisième personne ; syntaxiques : syntagme nominal annoncé ou repris par un pronom personnel ; phonétiques : élision du pronom personnel sujet de deuxième personne, plus rarement du pronom relatif sujet ; apocope de la consonne du pronom personnel sujet masculin de troisième ou sixième personnes » (1996: 42). Dans les romans des auteurs issus de l'immigration maghrébine elle est cependant amplifiée comme exigence de la narration.

immigré, le père de Sabrina a toujours du mal à se débrouiller avec la langue de son pays d'accueil qui reste pour lui une « langue impossible » comme dans les exemples suivants :

Le patron demande *ci qui si passe*, avec son accent de blédard. (KS, 39)

Le daron se lève à son tour, demandant à la volée *ci quoi que cette histoire di cite nuit ?* (KS, 94)

Le patron confirme *je li vu à l'isine, ci un patron [...]. Vous li jeunes, vous croyez qui tout i facile.* (KS, 206)

Au niveau *prosodique*, on remarque la présence de certains signes de ponctuation susceptibles de mettre en évidence le caractère oral des énoncés, tels les points d'exclamation et d'interrogation : « Moi, je me moque du chibani de cinquante-huit ans, lui me dit que j'ai grossi ! » (KS, 21) ; les points de suspension : « Oui mais... Enfin, tu comprends... il bafouille » (KS, 243) ; l'accentuation de certains mots, signalée à l'écrit par des guillemets, des italiques, des majuscules, etc. : « On ne m'a pas mariée, j'ai *décidé* de me marier » (KS, 219) ; « Nous avons répété de tout notre soûl : ON VA KIFFER NOTRE RACE » (KS, 215) ; l'allongement d'une lettre à l'intérieur d'un mot, ce procédé pouvant être considéré chez Habiba Mahany comme une signature de son roman : « [Monsieur Landru] dit *bonjourrrrr, je suis rrrrrravi de vous rrrrrevoirrrrrr cette année*. Cette façon de traîner sur les *r*, ses accents gutturaux, c'est sa signature, à Landru, avec son balai dans le cul » (KS, 27) ; la suppression de certaines voyelles pour marquer la rapidité de la prononciation : « N'importe quoi, m'sieur, on dit il faut pas que Jean et Jacques savent que je suis là ! » (KS, 30).

Dans le roman *Kiffer sa race* on distingue également un nombre important de constructions morphosyntaxiques relevant de la langue parlée, comme par exemple l'emploi du pronom démonstratif « ça » (« Quand je lui ai dit ça, il a fait aboyer son clebs, trop c'est un baltringue, de Frédéric. Ça me fout les boules que ni la mairie ni les flics aient levé le petit doigt depuis six mois qu'on signale un animal dangereux sans muselière. Quand ça va péter, ils vont encore feindre l'innocence », KS, 10) ; l'emploi du pronom « on » (« À force de grimper les quinze étages de la tour à pied, Nedjma, ma meilleure copine, et moi, on va bientôt être parées pour les championnats de Vrance de varappe », KS, 7) ; la suppression du premier élément de la négation (« Papa, il est de plus en plus dans les choux, la vieillesse, y a pas, ça rattrape vite un ouvrier », KS, 80) ; la disparition du pronom sujet dans les constructions impersonnelles (« J'adore Nedjma mais bon, faut bien avouer que le discernement c'est pas trop son truc », KS, 44) ; le changement de classe grammaticale (« Quand on a un

peu de thune, on déguerpit direct de la cité », KS, 11) ; la narration au présent de l'indicatif ; la structure simplifiée de la phrase interrogative (« Tu la ramènes chez nous ? Oh le fils à papa, tu vas un peu moins frimer maintenant, d'accord ? », KS, 116) ; la dislocation de la phrase (« Adam, notre cadet, je crois que ça lui a pas renvoyé l'image de la masculinité telle qu'il la conçoit », KS, 18).

L'effet d'oralisation est créé ensuite à l'aide des marques *sémantiques*, notamment des métaphores qui témoignent d'un véritable travail textuel d'Habiba Mahany comme le prouve l'énoncé suivant : « À côté de Fatoumata, la croqueuse d'hommes et de Nedjma la bombe atomique, j'en mène pas large » (KS, 45).

Au niveau *pragmatique*, on retrouve des échanges aux répliques courtes, parfois construites sur un nombre (très) réduit de mots et un rythme accéléré de la phrase, semblable à celui d'une conversation réelle, etc. :

- Qu'est-ce qui nous est arrivé ? brisant le silence, je demande.
- Nedjma hausse les épaules.
- Ton collier ? C'est bien ce que je pensais, Nedjma ? Tu voulais...
- Je sais pas, je suis perdue. Depuis un moment je suis dans les vaps.
- À cause de Kacem ? C'est lui qui...
- Kacem a rien à voir là-dedans. Ou si peu...
- Je comprends pas, depuis que vous êtes sortis ensemble, tout va de travers.
- Bof, le cours de ma vie m'a échappé bien avant, tu sais.
- Depuis qu'on se connaît, c'est la première fois qu'on s'embrouille vraiment.
- Ouais, et je le regrette. (KS, 212)

Les procédés relevant du domaine *lexical* employés afin de créer l'impression d'une langue parlée sont les plus importants. Il s'agit plus précisément d'une « accumulation » de procédés de création lexicale qui est, d'après Jean-Pierre Goudaillier, représentative pour le « français contemporain des cités » (Voir Goudaillier, 1997: 17 et Goudaillier, 2002: 15). L'emprunt, la troncation, la (re)vernalisation, l'argot en tant que structures lexicales propres à la langue orale nous permettent de parler dans ce qui suit d'une langue d'écriture *déguisée* et *épicée*.

### **Une langue déguisée**

La *réorganisation lexicale* dont parle Marc Sourdout (2002: 35) nous légitime à avancer l'idée que la langue d'écriture des auteurs issus de l'immigration maghrébine, au-delà de son caractère fortement oral, est une langue *déguisée*, déformée, à l'instar de celle employée dans la rue par les habitants des territoires « d'outre-merde ». Elle se

dissimule derrière un lexique parallèle à celui de langue commune, standard, né à l'intérieur des espaces et des groupes sociaux périphériques, en rupture avec les normes du centre. Elle se maquille également de mots déroutants, à caractère cryptique vu leur forme « à l'envers ». Elle se déguise aussi sous des mots altérés, tronqués, dont on a du mal parfois à identifier le terme d'origine. Tous ces procédés de revêtement de la langue d'écriture en font une langue « curieuse » et « féconde », « véritable alluvion » (Hugo, 1926: 220).

En parcourant le roman *Kiffer sa race* d'Habiba Mahany, on observe que l'auteure a recours à une langue très métissée, faite de mots et d'expressions argotiques, de mots verlanisés ou tronqués. Cette langue bigarrée fait son apparition dans le narré et dans les dialogues, étant employée par les narratrices et par les autres personnages. Cette intrusion des constructions appartenant à un langage non-soutenu dans le narré est parfois marquée grâce à des procédés typographiques, à savoir les italiques ou les guillemets, les termes étant souvent *décryptés* afin de faciliter l'accès du lecteur (qui n'est pas forcément initié) à la signification du message.

En nous référant aux mots argotiques, nous observons qu'ils se rattachent à plusieurs catégories comme : la famille (« daron/-ne », « pater », « mater », « patron/-ne »), la femme (« pimbêche »), l'argent et le travail (« fric », « thune », « blé », « flouze », « pactole »), la violence physique ou langagière (« péter », « gueuler », « flipper », « beigne », « bisbille », « baffé », « tartes »), la désignation des différentes communautés (« crouilles », « polacks », « chinetoques », « bamboulas », « carlouche »), les jeunes et leur vie dans la cité (« frimeurs », « baltringue », « cave », « fayot », « glandeur », « débecte »), les actions illicites (« choper », « chapardage », « choure »), etc.

En ce qui concerne les mots verlanisés, que Jean-Pierre Goudaillier appelle « racaille-mots » ou « mots de la racaille » (2002: 9) et qui appartiennent selon Vivienne Méla à une « non-langue » (1991: 73), l'œuvre de Mahany en abonde. On y retrouve des termes comme « chelou », « relou », « meuf », « keuf », « ouf », « cheum », « renoi » et « rebeu », « donf », « keum », « gossebo », « vénère » (employé comme verbe et adjectif), « pécho », « cistera », « scarla », « kisdé », « zarbi ». Ces mots dotés d'un « masque »<sup>10</sup> sont la plupart du temps expliqués dans des notes de bas de pages.

Les écrivaines « intrangères » déguisent également leur langue d'écriture en *tronquant les mots*, ce renoncement aux syllabes initiales ou finales d'un terme étant

---

<sup>10</sup> Voir MANDELBAUM-REINER Françoise (1996). « L'Argot ou les mots de la pudeur », *Langage et société*, n° 75, p. 89.

une conséquence de la loi du moindre effort manifestée à l'oral. Le procédé le plus habituel est *l'apocope*. Chez Habiba Mahany nous identifions une quarantaine de mots apocopés se rattachant à plusieurs thématiques : l'école (« maths », « prof », « intello », « récré »), l'hôpital et les maladies (« hosto », « docs »), les individus (« ado », « cop »), les médias (« pubs », « l'info »), des qualités (« mytho », « parano », « psycho », « accros », « discretos », « toxico », « clando »), des sentiments (« vex' ») ; s'y ajoutent des expressions tronquées, telles « comme d'hab », « on profite un max », etc. Quant à l'aphérèse, elle est quasiment absente : « zic » (musique).

### **Une langue épicée**

Dans le « français contemporain des cités », devenu sous la plume des écrivains beurs langue d'écriture, nous retrouvons beaucoup d'*épices linguistiques* venues d'ailleurs résultant d'un contact permanent avec plusieurs langues. Nous en distinguons deux catégories : les *épices identitaires*, représentées par des emprunts à la langue arabe – langue des origines –, qui sont les plus importantes, et les *épices générationnelles*, attribuables à d'autres langues avec lesquelles les auteurs, respectivement leurs personnages, sont ou ont été quotidiennement en contact.

Une lecture du roman *Kiffer sa race* nous permet d'identifier un nombre important de mots empruntés à la langue des ancêtres. En effet, les *épices linguistiques identitaires* font leur apparition dès le titre du roman, le verbe « kiffer » étant issu de l'arabe « kif » qui signifie « haschich ». À l'intérieur du livre, on retrouve d'autres termes d'origine arabe se rattachant à des thématiques variées, comme par exemple : la religion, les fêtes religieuses, les croyances, les superstitions (le « chahada », le « ramadan », l'« imam », « hlam », l'« aïn », la « hachouma », le « chétane », « Aïd Mabrouk », « Aïd-el-fitr », « Aïd-el-kébir »), les animaux (un « clebs », un « hmar »/ une « hmara »), la musique (le « maalouf », le « raï »), l'individu (une « fatma », le « chibani », une « carba », une « smala »), les qualités (« zina », « misquine », « maboul »), l'art vestimentaire (une « djellaba », une « gandoura »), l'art culinaire (le « couscous », le « ftour », une « chorba », les « makrouts », les « baklavas », les « zlabiyas »), la dénomination des communautés (une « gaoulia »), des expressions et des exclamations (« c'est walou », « un chouia », « zarma », « wesh », « ya rabi », « ça fait bézef »), etc.

La spécificité de l'insertion des *épices linguistiques* dans le roman *Kiffer sa race* réside dans la manière dont l'écrivaine s'en sert. En effet, les phrases s'écoulent authentiquement, les emprunts s'y inscrivant logiquement, de sorte que l'« entre-deux

langues » envisagé comme dialogue s'avère beaucoup plus naturel, plus spontané que chez d'autres écrivaines.

Pour ce qui est des stratégies linguistiques mises en scène par l'auteure afin de rendre les mots d'origine arabe compréhensibles pour un lecteur non-initié, Habiba Mahany recourt à plusieurs procédés, tels des notes de bas de page où elle donne seulement l'équivalent français sans préciser l'origine du terme (« Dans les films d'horreur comme *L'Exorciste*, j'ai jamais vu le héros réciter la chahada\* alors je m'adapte, même si c'est hlam\*\* » \*Profession de foi musulmane que l'on peut traduire par : « Je témoigne qu'il n'y a pas de divinités sinon Allah et que Mohamed est son messager » ; \*\* Péché) (KS, 9) ; des explications insérées dans le texte (« Après le taf, le daron aime mettre du maalouf, ces airs arabo-andalous déprimants, et comme le pater c'est pas mis au casque, il diffuse sa nostalgie du bled à tout le voisinage », KS, 12) ; ou simplement le contexte (« Dès qu'il y a un raï, on me commande une danse, sous le regard désapprobateur de mon petit frère », KS, 159-160). Les indices introduits dans la phrase – ici il s'agit du mot « danse » – permettent au lecteur de déchiffrer au moins le sens restreint du terme emprunté – dans notre cas « genre musical sur lequel on peut danser ». Lorsqu'elle recourt à ce procédé, l'auteure ne met pas en évidence l'origine étrangère des mots à l'aide de signes typographiques.

La langue d'écriture dont se sert Mahany présente aussi des traces de ce que nous appelons les *épices linguistiques générationnelles* qui ne sont plus l'expression d'une adhésion à la famille, à la communauté, mais à une génération, à un groupe. Les emprunts les plus importants à d'autres langues que l'arabe sont, comme dans la plupart des écrits « intraçgers », ceux à l'anglais, « langue véhiculaire de la modernité, du virtuel, de la musique rap et par extension de la street culture des ghettos nord-américains » (Vitali, 2011: 162). Le recours aux anglicismes y acquiert parfois un trait caricatural compte tenu des confusions ou de la non-maîtrise de la langue par les énonciateurs. Rayan, par exemple, est tellement habitué à employer l'« arglais » qu'il n'y reconnaît plus les mots d'origine étrangère.

– Rayan, traduit : Il est étrange que je parle en cours.

– It is... euh, comment on dit étrange déjà ?

– Strange.

– Ah, strange, comme en français ?

Rayan, tellement il utilise strange qu'il croit que c'est un mot de la langue française. (KS, 113)

## Conclusions

Bien que nous ayons fondé notre analyse sur un seul roman appartenant à la littérature des « infrangers », nous pouvons facilement étendre la portée de nos propos à l'ensemble de ce corpus littéraire. En effet, les écrivains issus de l'immigration maghrébine montrent, à travers leurs productions littéraires, que cette langue *grise*, ce « français qui se cause », qui « vit sa vie », ce français « pittoresque (...), inattendu, et donc (...) libre de vagabonder, de subir et surtout de choisir ses influences » (Merle, 2008: 5), cette langue défiante et déviante « a de droit son compartiment » dans ce que Victor Hugo appelle « le grand casier impartial où il y a place pour le liard oxydé comme pour la médaille d'or, et qu'on nomme la littérature » (Hugo, 1926: 219).

Une littérature produite par des écrivains se réclamant de la périphérie, mettant en scène des personnages vivant dans des cités ou des banlieues, issus de l'immigration, oscillant sans cesse entre un « ici » et un « ailleurs », entre un « maintenant » et un « avant » ou un « après », entre une identité imposée et une autre convoitée, entre le rejet et la reconnaissance, entre la rupture et l'attachement, n'aurait pu s'écrire dans une langue pure, inaltérée, sans faille. Cette langue d'écriture n'aurait pu, non plus, être *étrangère* à la langue circulante que les écrivains ont pratiquée depuis leur enfance, une langue s'opposant à la *norme*, où s'imbriquent des mots et des constructions dans lesquelles on a parfois du mal à reconnaître le *français*, où l'on identifie par contre les empreintes des espaces *marginiaux* (la banlieue, la terre des origines) et des identités dont on ne peut se défaire complètement. Cette langue d'écriture est alors « infrangère », à l'image de ceux et celles qui s'en servent pour donner naissance à une littérature atypique, périphérique.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1953). *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.
- BELETRECHE, Nadhéra (2013). « *Toxi-cités* ». *Pour en finir avec les ghettos*. Paris: éd. Plon.
- DURRER, Sylvie (1994). *Le dialogue romanesque : style et structure*. Genève: Librairie Droz.
- HUGO, Victor (1926 [1862]). *Les Misérables. L'Idylle rue Plumet et L'Épopée rue Saint-Denis*, vol.5, 1<sup>ère</sup> partie, Livre 7<sup>e</sup>, « L'argot ». Paris : Charpentier et Fasquell.

- DURRER, Sylvie (1996). « Style oralisé et fuite du sens. Réflexions autour de *La Grande Peur dans la montagne* de Ramuz », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 30, pp. 63-82.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre (1997). *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*. Paris: Maisonneuve et Larose.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre (2002). « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », *La linguistique*, 38, n° 1, « Argots et argologie », pp. 5-24.
- LUZZATI, Daniel et LUZZATI, Françoise (1987). « Oral et familier : Le style oralisé », *L'Information Grammaticale*, n° 34, pp. 15-21.
- MAHANY, Habiba (2008). *Kiffer sa race*. Paris: éd. JC Lattès.
- MANDELBAUM-REINER, Françoise (1996). « L'Argot ou les mots de la pudeur », *Langage et société*, n° 75, pp. 85-96.
- MARCU, Ioana-Maria (2014). *La problématique de l'« entre(-)deux » dans la littérature des « intrangés »*, Thèse de Doctorat, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.
- MELA, Vivienne (1991). « Le verlan ou le langage du miroir », *Langages*, n° 101, pp. 73-94.
- MERLE, Pierre (2004 [1998]). *Dictionnaire du français qui se cause*. Paris: Éditions Milan.
- ROUAYRENC, Catherine (1996). « Le parlé dans le roman : variations autour d'un code », *Versants : revue suisse des littératures romanes*, n° 30, pp. 31-44.
- ROUAYRENC, Catherine (1991). « L'oral dans l'écrit : histoire(s) d'E », *Langue française*, n° 89, pp. 20-34.
- ROUAYRENC, Catherine (2010). *Le français oral, vol. 2 L'organisation et la réalisation de l'énoncé oral*. Paris : Belin.
- SOURDOT, Marc (2009). « Mots d'ados et mise en style : *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène », *Adolescence*, n° 70, pp. 895-905.
- SOURDOT, Marc (2002). « L'argotologie : entre forme et fonction », *La linguistique*, vol. 38, n° 1, pp. 25-40.
- VIART, Dominique (2008 [2005]). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- VITALI, Ilaria (2011). « Les écrivains beurs comme 'traducteurs' ? Enjeux linguistiques, rituels initiatiques et défis du travail de traduction » in Ilaria VITALI (éd.), *Inrangés II. Littérature beur, de l'écriture à la traduction*. Louvain-la-Neuve : Academia, pp. 155-184.

## PLURILINGUISME ET ALTÉRITÉ DANS LES ÉCRITURES FRANCOPHONES : « UNE PO-ÉTHIQUE DU MONSTRUEUX ? »

CHRISTINE RAMAT  
ESPE CVL, Un. d'Orléans  
[Christine.ramat@wanadoo.fr](mailto:Christine.ramat@wanadoo.fr)

**Résumé :** Les pratiques scripturales d'un Sony Labou Tansi, d'un Kossi Efoui, d'un Koffi Kwahulé du côté de l'Afrique noire francophone, ou bien d'un Frankétienne, d'un Raphaël Confiant, d'un Édouard Glissant, d'un Patrick Chamoiseau du côté des écritures antillaises, soulignent une forte hétérogénéité linguistique ainsi qu'une polyphonie discordante qui, poussées à l'excès, confinent au monstrueux. Cette hybridité verbale prend appui sur le contexte sociolinguistique de diglossie propre à l'Afrique, mais la dépasse car les écrivains de la « migritude » entendent assumer un positionnement esthétique en phase avec la réalité d'une Afrique transculturelle. Au-delà, ils partagent une même fascination pour l'étrangeté de la langue littéraire et pensent l'invention littéraire comme la mise en scène d'une parole qui carnavalise le monde et en verbalise son chaos. Les formes de plurilinguisme qui en découlent enfantent ce que l'on pourrait appeler « des langues monstres », des langues en mutation à la fois énormes et hors-normes capables de toutes les excentricités. Quelles sont les principaux traits de cet « usage monstrueux » de la langue ? Comment opère-t-il ? Pour produire quels effets et défendre quelles valeurs (po)éthiques du plurilinguisme ?

**Mots clés :** francophonie, plurilinguisme, hybridité, carnavalesque, monstrueux littéraire

**Abstract :** The scriptural practices of Sony Labou Tansi, Kossi Efoui, Koffi Kwahulé on the side of French-speaking Black Africa, or Frankétienne, Raphaël Confiant, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau on the side of the West Indian writings, develop a strong linguistic heterogeneousness as well as a clashing polyphony which, pushed to the excess, border on the monstrous. This verbal hybridity takes support on the sociolinguistic context of diglossia specific to Africa, but exceeds it because the writers of the "migritude" intend to assume an aesthetic positioning in connection with the reality of cross-cultural Africa. Beyond, they share the same fascination for the strangeness of the literary language and think of the literary invention as the fabrication of a language which carnivalises the world and shows its chaos. These forms of multilingualism give birth to what we could call « monstrous languages »; at the same time enormous languages exhibit eccentricities. What are the main lines of this "monstrous use" of language? How does it operate? To produce which effects and defend which po-ethical values?

**Keywords :** Francophony, multilingualism, hybridity, grotesque, monstrous and literature

Depuis les années 80, les nouvelles écritures africaines mettent l'accent non plus sur les valeurs idéologiques des œuvres mais sur des complexes structurels ou narratifs produisant un renouvellement parfois radical des valeurs génériques. Les pratiques romanesques d'un Sony Labou Tansi, d'un Kossi Efoui, d'un Koffi Kwahulé, du côté de l'Afrique noire francophone, ou bien d'un Frankétienne, d'un Chamoiseau, d'un Édouard Glissant, du côté des écritures antillaises, signalent en effet une forme de fascination pour le bizarre, l'hétérogène, l'hybridité, qui, poussée à l'excès, confine au monstrueux. Le monstrueux littéraire est souvent jugé caractéristique de la modernité ou de la postmodernité. À l'époque des avant-gardes des années 1970, il se confond avec ce qu'on appelait les grandes irrégularités du langage. Dans le contexte postmoderne, il désigne bien souvent de nouvelles pratiques textuelles, chaotiques, multidirectionnelles et ludiques. Il participe alors d'un travail d'invention et d'intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour produire des formes narratives é-normes et hors normes à la fois hétérogènes, hybrides et hétéroclites.

Quelles sont les principaux traits de ce que l'on conviendra de désigner sous l'appellation probablement périlleuse d'esthétique(s) monstrueuse(s) ? Quel rapport cette littérature francophone entretient-elle avec la langue ? Quelles mutations langagières opère-t-elle ? Pour produire quels effets et défendre quelles valeurs (po)éthiques ? Voici quelques questions auxquelles nous nous proposons de répondre.

### **La diglossie : une dramatisation carnavalesque sous le signe de l'ambivalence**

Pour éclairer le rapport que cette littérature turbulente entretient avec la langue, il faut rappeler la situation complexe qui caractérise ces écritures francophones. Tout d'abord le contexte diglossique que Glissant définit dans *Poétique de la Relation* comme la « domination d'une langue sur une autre ou plusieurs autres, dans une même région » (Glissant, 1991 : 132).

Ces auteurs francophones, on le sait, vivent dans un contexte culturel multilingue. Le français (la langue d'écriture et donc de publication) entre en contact avec la langue locale, langue maternelle (langue de pensée et d'inspiration), et s'expose à une aventure conflictuelle que ces écritures thématisent en empruntant la forme du drame.

Dans *Écrire en pays dominé*, Patrick Chamoiseau confie que sa « prime douleur fut dans le drame des langues : entre langue créole et langue française ». Il témoigne de

l'écrasement linguistique et identitaire qu'il subit : « Nous nous sentions hors du monde et pas seulement hors du monde mais presque hors de l'Humanité » (Chamoiseau, 2002 : 44).

Or, cette situation de diglossie, qu'il compare à une sorte de schizophrénie langagière, mais qui le conduira pourtant à la différence de *Confiant* ou de *Frankétienne* à choisir le français et non le créole, engendre une poétique spécifique de l'écart. Un écart qui emprunte son modèle au rituel carnavalesque sous la forme d'une détronisation à la fois agressive et jubilatoire de la matière linguistique.

Ce sont, par exemple, les procédés de rabaissement parodique, les rituels d'intronisation et de détronisation, qu'a bien mis en évidence Bakhtine à propos de l'œuvre de Rabelais qui trouvent un écho dans les écritures antillaises (Bakhtine, 1970). La mise en scène de la langue reprend en effet le rituel du Carnaval. Selon les critères pseudo-victimaires du rite carnavalesque on sacrifie un roi bouffon. Mais ici c'est la langue qui tient le rôle emblématique du Roi de Carnaval. On se souvient que *Confiant* déclarait dans son *Éloge* : « Parler français n'est pas gage d'intelligence ». Dans *Le nègre et l'amiral*, Rigobert, précise le narrateur, « avait le don d'inventer des mots et dans ses moments d'intense excitation, il les accolait les uns aux autres et créait des images fulgurantes qui vous clouaient sur place nettement et proprement. C'est ainsi qu'il avait gagné le droit de ne pas savoir prononcer un traître mot de français et poussait même le culot jusqu'à s'en vanter » (*Confiant*, 1988 : 14).

Les romans de Patrick Chamoiseau s'inscrivent dans la même veine. La défense et illustration de la langue française, à laquelle s'emploie le romancier, se fonde sur un jeu de transgressions et de détournements parodiques. Si *Solibo* est défini comme le maître de la parole, c'est parce qu'il défait la langue de ses carcans référentiels pour l'ouvrir à d'autres possibles et à d'autres espaces :

À terre dans Fort-de-France, il était devenu un Maître de la parole incontestable, non par décret de quelque autorité folklorique ou d'action culturelle (seuls lieux où l'on célèbre encore l'oral) mais par son goût du mot, du discours sans virgule. Il parlait, voilà. Sur le marché aux poissons où il connaissait tout le monde, il parlait à chaque pas, il parlait à chacun, à chaque panier et sur chaque poisson. S'il y rencontrait une commère folle à la langue, disponible et inutile, manman ! Quelle rafale de Bla-bla (Chamoiseau, 1988 : 26-27).

Cet élan de retournement et d'inversion de la langue française entend démontrer la puissance de la parole en tant que voie d'inventivité. Elle n'exclut pas une violence agressive contre la langue dominante et ses valeurs. Dans *La revanche de*

*Bozambo*, Bertène Juminer prend à contre sens le vieil appareil sémantique colonial, il inverse les repères qui opposent le noir au blanc. Usant et abusant des bons mots, il inverse le code des couleurs dans une langue haute en couleur. Les personnages passent « des nuits noires à broyer du blanc ». Toutes les expressions lexicalisées sont comiquement retournées. Les indigènes parlent « petit blanc » et « montrent pattes noires » au moment où tout individu de « faciès blançoïde » est à priori suspect ayant peu de chance d'être « noirci » c'est-à-dire innocenté tandis que ceux qui font office « de bête blanche broient du blanc » dans leur fourgon cellulaire (Juminer, 2000).

Cette inversion sémantique, à la fois comique et critique, actualise l'éclatement des carcans identitaires. Parler à l'envers des langues, c'est inverser les repères habituels pour penser à l'envers des prêts à penser. C'est d'abord la perspective unifiée d'un monde clos qui est remis en cause par les langues de carnaval. L'imaginaire carnavalesque refuse le centre et la clôture pour produire un monde chaos. Dans *L'Isolé soleil* de Daniel Maximin, l'île est le lieu dans lequel tout éclate en débris et en poussières pour creuser une vérité non plus continentale et centrée, mais archipélique et décalée.

Cet espace inversé est aussi la métaphore de l'espace langue (Maximin, 1981). Dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau, la problématique spatiale est conçue comme une visualisation des problématiques linguistiques et identitaires : la recherche d'un espace en mesure d'accueillir le peuple créole représente l'enjeu du combat mené par Marie-Sophie Laborieux. À l'En-ville présentée comme un espace gouverné par l'ordre, comme le centre articulé selon une logique urbaine occidentale, alignée, ordonnée, forte comme la langue française, prototype de la langue-racine qui s'accorde à plein titre avec le projet d'assimilation à la France-patrie, s'opposent les espaces langues émiettés qui se développent sans règle pour produire l'articulation « réseau » propre à *Texaco*, décrit comme un écosystème tout en équilibres et en interactions (Chamoiseau, 1992 : 328-329).

Le chaos qui naît de cette inversion fait signe d'un rapport paradoxal à la langue. Une violence agressive, d'une part, qui trouve sa forme dans la rage d'expression contre l'oppression linguistique et, d'autre part, un amour baptismal pour la langue française. Dans les deux cas, le topos du carnaval fait signe d'une langue en crise. On ne s'étonnera pas alors que le grotesque bakhtinien soit ici désaccordé et vire à l'angoisse kayserienne. Les festivités carnavalesques de *Solibo Magnifique* tournent court. La mort de Solibo qui n'a pas plus d'importance qu'un fait divers pour la communauté laisse place à l'angoisse, la tristesse, la révolte révélant ici les difficultés d'une société tiraillée entre ses traditionnels valeurs, modes de vie et de pensée,

désormais confrontés de plein fouet à ceux de la culture dominatrice. La langue française est telle une langue monstre qui poursuit l'esclave échappé. Les titres des romans *Malemort ou Mahagony* choisis par Édouard Glissant sont aussi emblématiques d'un lugubre carnaval (Glissant, 1975, 1987). Le cochon de Colentroc met à jour une violence, une folie, qui symbolisent la situation réelle de l'aliénation. Dans *Ultravocal* de Frankétienne, le « Carnaval macabre va jusqu'au Zénith », déclare le narrateur et « la joie de vivre se fait sur fond de dictature sanglante » (Frankétienne, 1995 : 171). L'affrontement titanesque entre Vatel, le révolté, le naisseur de conscience et Mac Abre, le coupeur de jambes, engendre le cri ultravocal du poète qui s'insurge contre la guerre, le pouvoir et la mort.

On l'aura compris, le contexte diglossique met en scène la crise endémique qui travaille la langue. Face à la position du maudit et du dominé, l'écrivain tente d'écrire, de faire entendre sa parole, non sans difficultés. Patrick Chamoiseau résume la situation paradoxale de l'écrivain francophone : « 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 végètes en dehors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? » (Chamoiseau, 2009 : 17).

Le drame des langues est un leitmotiv des écrivains francophones. Mais ne nous y trompons pas, la crise de la langue est aussi l'état normal pour celui qui entre dans l'étrangeté des langues et prétend y imposer l'inouï de cette torsion stylistique qu'on appelle aussi poésie. Elle est dans la nature même de l'expérience de la littérature. Les écritures antillaises et africaines francophones savent que le contexte diglossique est un mal nécessaire, un mal qui fait écrire mais que l'on ne saurait affronter frontalement dans des langues apaisées, réconciliées, socialisées, assimilées. C'est pourquoi elles élaborent dans la langue française, des stratégies de détour, de contestation, de résistance, de ruse et de création. Ce mal déchaîne de grandes irrégularités, provoque un dire monstrueux capable de mettre en scène un monde à l'envers infiniment ouvert « un monde aussi grand ouvert que la gueule de tous ses nègres » déclare le narrateur de *Tout-monde* (Glissant, 1995 : 154).

### **L'interlangue : un monde à l'envers infiniment ouvert**

En fait, le parcours de recherche identitaire et linguistique débouche dans les écritures antillaises sur une interlangue qui reflète l'ouverture et la transversalité à la base de l'identité créole, prouvant ainsi la vitalité d'une langue souple, protéiforme et syncrétique dont le principe fondateur est d'intégrer en son sein la multiplicité des

langues qui participent du phénomène de créolisation.

La langue créole est littéralement une conséquence de la mise en rapport de cultures différentes répète Édouard Glissant dans *Le Discours antillais* (Glissant, 1981 : 241). À ce titre, il récuse la pensée de « la racine unique » et des systèmes pour s'en remettre à la pensée de la « trace et du rhizome » deleuzien. Le désir omniphone formulé par Chamoiseau-Solibo rejoint la réflexion glissantienne. « Le monde chaos », comme le décrit Glissant dans *l'Intention poétique*, est « désir d'abattre les murailles » car il s'agit, comme le souligne le *Traité du Tout-monde*, de reconstruire la tour multilingue de Babel. Le Tout-monde est alors masse de paroles, textes, récits, discours qui appartiennent à une foule de voix et de personnes sociales dans la plus extrême diversité. L'art poétique « du déparler » cher à Glissant est une mise en relation. Mettre en relation, c'est rabouter des paroles des styles hétérogènes. Le début de *Tout-monde* est significatif à cet égard, il draine dans un rythme endiablé, français et créole, prose et poésie, lyrisme et paroles triviales. Le début du passage tiré *D'Antan d'enfance* restitue aussi cette atmosphère multisonore dans laquelle, aux accents créoles et français, s'ajoutent l'anglais, « les bruitages du tamoul et d'autres langues sacrées, les langues africaines tambourinées, l'arabe et le chinois nasillé » (Chamoiseau, 1990 : 82-83). Ce qui est exhibé ici, c'est un imaginaire linguistique capable d'incorporer toutes les langues, non pour produire une forme de translanguisme qui relèverait d'une forme de synthèse (à l'image du texican (dans le sud des États-Unis) ou du portugol (parlé par les Cubains en Angola), ni pour imposer un sabir international ou un espéranto postmoderne. Au contraire, ce qui est revendiqué c'est une langue en perpétuelle expansion, qui prend la forme fantasmatique d'un *Tout langue* capable de tout dire et surtout de trop dire. Certains peuvent y voir un leurre. D'autres placent cette pratique sous le signe d'un déficit littéraire. L'hybridité d'une langue qui n'est ni du créole ni du français mais un métissage des deux, s'est vue reléguée comme vulgaire « langue banane » par les lecteurs français, rigoureux et normatifs, mais aussi par les lecteurs créolophones qui n'apprécient pas davantage ce qu'ils perçoivent comme une indécision entre deux langues connues.

Ce mépris de l'entre deux langues est manifeste dans *Solibo magnifique* quand le brigadier-chef, Bouaffesse, décide de mener l'enquête de la mort de Solibo ; il interroge les témoins et précise « pas de charabia de nègre noir mais du français mathématique » (Chamoiseau, 1988 : 105).

En fait le métissage et l'hybridité linguistiques ne relèvent ni d'une revendication folkloriste ni d'une pure nostalgie de la culture antillaise. Il s'agit de façon plus complexe pour Chamoiseau comme pour Glissant de brouiller la hiérarchie

des langues, mais aussi de lutter contre toutes les formes d'uniformisation linguistique. On l'aura compris, le grotesque verbal sert avant tout à inventer des espaces de liberté dans la langue capable de faire voler en éclats les carcans linguistiques, les frontières identitaires, mais aussi d'assumer l'éclatement du sens, un éclatement qui ébranle les certitudes de l'occident et replace le continent africain dans sa complexité. Car l'enjeu de ces écritures n'est pas simplement l'expérimentation de formes excentriques, mais bien celui de l'affrontement au réel. Ce qui est nié, c'est le principe de clôture résolutive et de suture auto-satisfaisante. Comme le rappelle Glissant dans son *Discours antillais*, l'écriture engage une poétique du divers qui n'a d'autre vocation que celle de transcrire les phénomènes de métissage et d'hétérogénéité inscrits au cœur du réel.

### **L'excès polyglotte**

Du côté de l'Afrique noire francophone, les écritures africaines des années 1980-1990, qu'elles soient romanesques ou dramaturgiques, poussent à bout cette mise en volume de la langue. L'hétérogénéité linguistique et la polyphonie discordante signalent une volonté de déterritorialiser la langue. Elles développent un multilinguisme singulier à la fois germinescent et monstrueusement polyglotte.

La singularité de ces écritures est d'abord de paraître peu africaines. Comme le souligne Sylvie Chalaye, c'est bien l'étonnement que suscitent d'abord les pièces de Kossi Efoui, de Caya Makhélé ou de Koffi Kwahulé lorsqu'elles sont présentées, par exemple, au festival des francophonies de Limoges (Chalaye, 2003). Ce théâtre se présente en marge des représentations habituelles de l'Afrique folklorique et exotique, mais aussi dans les marges de l'Afrique car il entend se dégager des références territoriales pour s'ouvrir à d'autres espaces. Dans les années 1980, Sony Labou Tansi, romancier et dramaturge congolais, marque l'ouverture de la littérature africaine sur le monde. Celui qu'on appelle le « Black-Shakespeare » rompt le premier avec la représentation d'une Afrique fermée, préservée des évolutions du monde. Il marque non seulement l'ouverture de la littérature africaine sur le monde mais aussi l'émergence d'une identité en devenir.

Le théâtre de Koffi Kwahulé est un théâtre de l'exil dont les enjeux se jouent en dehors du continent noir. *Bintou*, par exemple, met en scène l'univers des cités françaises. *Cette vieille magie noire* se tient bien loin des quartiers bouillants d'Abidjan car l'action dramatique se déroule dans l'univers complexe du « show-biz » newyorkais.

Avec sa pièce *Le Carrefour*, Kossi Efoui construit un espace qui pourrait être à la fois en Afrique mais aussi partout ailleurs. Ses protagonistes n'ont pas de noms

africains. Le lieu est également indéterminé. Les identités sont plurielles. L'action se déroule à un carrefour.

Dans *La Fable du cloître du cimetière*, la petite fille voudrait enseigner à Makiadi comment on traverse les murs et Makiadi, dans un état de dépossession, tente de sortir de son carcan intérieur : « Demain nous serons hors les murs, nous marcherons sur les toits couleur ciel. Demain nous chevaucherons le vent, ce vent qui faisait un bruit de paille déchiré de silence » (Makhlélé, 1995 : 73).

Que ce soit Caya Makhélé, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, tous ces dramaturges s'engagent dans une dynamique d'arrachement à soi, en se dégageant de toute fixité géographique, de toute représentation passéiste de l'Afrique pour revendiquer une conception dramaturgique foncièrement hybride, prise dans le brassage des cultures du monde. Les auteurs qui portent ces écritures sont des gens de nulle part et de partout comme le dit Caya Makhélé :

J'ai grandi dans un monde où la dualité est la forme première de l'existence. Dualité entre le visible et l'invisible, entre le moderne et le traditionnel, entre le village et la ville, entre ma culture congolaise et la culture française, que j'ai fait mienne par obligation. (...) Je dois à chaque fois parvenir à réunir ces deux univers en un seul ; c'est à ce prix que je suis capable de trouver mon chemin. C'est pourquoi mes personnages, quand ils sont dans un univers et pas dans l'autre, vont toujours dans la mauvaise direction et se trompent parce qu'ils n'ont pas réussi à réunir les deux univers (Chalaye, 1997 : 155).

Le théâtre de Kossi Efoui ne cesse lui aussi de développer la symbolique du carrefour, lieu de la croisée des chemins, porte ouverte sur d'autres mondes linguistiques, mais aussi faille, brèche, béance dans le tissu de l'histoire et de la réalité. La fin de la pièce *Io* de Kossi Efoui, se termine par une comptine et la chanson « Voodoo Chile » de Jimi Hendrix.

On passe donc d'un théâtre de la négritude à un théâtre de la migritude. Ce néologisme, précise Jacques Chevrier, « indique que l'Afrique dont parle les écrivains n'est plus celle de leurs devanciers, mais si l'on peut ainsi dire, d'une Afrique extracontinentale dont le centre de gravité se situerait quelque part entre Belleville et l'au-delà du boulevard périphérique » (Chevrier, 2004 : 100). On ne s'étonnera pas que le trajet, le déplacement, le voyage et l'errance soient des actions théâtrales récurrentes dans la mesure où elles introduisent de la distance, où elles diversifient l'espace vécu, où elles deviennent un lieu de questionnement de l'espace linguistique et géographique. Or la question du lieu « Où est l'Afrique ? » est aussi un questionnement de l'espace

existentiel et identitaire qui interroge le « Qui suis-je ? » mais aussi la communauté linguistique : « Quelle langue me parle ? », « Quelle est cette langue que je parle ? ».

En fait ces romanciers et dramaturges ne se détournent pas de l'Afrique mais procèdent au retournement des limites linguistiques et communautaires pour produire un multilinguisme qui s'apparente à une traversée des langues car ils se réclament de tous les héritages et de tous les voyages. Ils développent surtout une pensée de la résistance tant à l'uniformisation croissante qu'à l'exacerbation différentialiste des particularismes. Ils se départissent d'une vision artistique afro-centriste et pose les jalons d'une langue transcontinentale. Dans la pièce de Sony Labou Tansi, *Cercueil de luxe*, Vendredi chante en latin pendant que la foule déclenche une messe de Vaudou Kongo. Dans *Brasserie* de Kwahulé, on parle anglais, allemand, l'auteur revendique le cinéma américain et le jazz, mais fait aussi entendre les chants griots africains. Kossi Efoui évoque son attachement à la littérature sud-américaine, tout en puisant dans les mythes grecs. Il ne s'agit plus de s'enfermer dans une quête du typique mais d'assumer un positionnement esthétique en phase avec la réalité d'une Afrique transculturelle.

Mais l'enjeu ici est moins de prôner un universalisme que de créer de nouvelles alliances, de nouveaux espaces possibles de jeu dans la langue. Loin de masquer la diversité des voix qu'ils recueillent, ces écrivains exposent leurs bruitages, leurs télescopages jusqu'à la confusion. Émerge alors une parole tétatologique, une parole faite de fragments, de discours prélevés, d'affabulations, de citations, une parole hybride dont les mots s'altèrent et se transforment. Les romans de Sony Labou Tansi exhibent une langue monstre faite de torsions et de créations lexicales. On repère chez lui un goût affirmé pour l'inflation verbale, les énumérations et l'hyperbole. C'est par exemple *Dans La vie et demie*, l'onomastique qui engendre, à une vitesse incroyable, une quantité d'hybrides monstrueux pour désigner la lignée des guides providentiels depuis Henri-au cœur tendre et Jean-Oscar-Cœur-de Père jusqu'à Jean Sans Cœur et Félix Le Tropical en passant par Maillot-l'enfant-du tigre. Parfois ce sont des alliances à valeur oxymorique qui engendrent « les fusils de la paix » ou les ustensiles de viol dans l'État *honteux*. Dans *Antoine m'a vendu son destin*, la dérivation entraîne la formation des termes « Têtument » (1986 : 18), « Francovores » et « antonovores » (1986 : 32) ; dans *Je soussigné cardiaque* « L'idiocrate » (1986 : 42) côtoie la « Putainerie » (1986 : 77), la « Franconnerie » et la « blanconnerie ». L'univers langagier de Sony Labou Tansi paraît toujours en perpétuelle genèse, tout se passe comme si le langage obéissait au « refus d'une certaine volonté de le fixer définitivement » (Ngal, 1994 : 137).

Ce mouvement de tétatogenèse trouve des échos du côté des écritures

antillaises. Frankétienne, l'auteur haïtien d'*Ultravocal* affectionne les néologismes. On assiste à un travail de morcellement, de démembrement qui débouche aussi sur une prolifération de monstres sonores. Ce sont par exemple : « les rattus, les musrattus, les ténesmes, les orthopètères, les anophèles et surtout « les taratropouermouchiques (...) » (Frankétienne, 1972 : 257). Chaque monstre engendre d'ailleurs dans le récit, une succession dense de paragraphes, comme de brèves éclosions de poésie pure, surgis de la laideur et de la pestilence.

Comment comprendre ces monstres poétiques ? Quelles valeurs donner à cette poétique de la tératologie qui affectionne le mélange des genres, l'hybridité des discours en exhibant au final une propension pour la démesure et l'excès grotesque ?

On pourrait donner à l'esthétique du monstrueux littéraire une valeur démonstrative, presque didactique de réveil du peuple endormi. Écrire, disait Sony Labou Tansi, « c'est choisir le scandale comme moyen d'expression, écrit-il en exergue de son second roman *L'Anté-peuple* (1983). Dans *Ultravocal*, les nombreuses scènes de carnage, les accouchements macabres et les nombreux défilés « de monstres glapissants qui sont nos vices », déclare Frankétienne, s'inscrivent dans une poétique du choc. Frankétienne pose un double constat : le monde meurt lentement d'oubli et d'apathie, la violence se banalise. Il s'agit alors par le biais du grossissement et de l'excès monstrueux, de réveiller ce troupeau de dormeurs, oublieux que sont les haïtiens : « Qui a prétendu que le langage demeure une arme archaïque ? » lance Frankétienne (1995 : 257). Comme Césaire, il entend redonner à la parole la force du cri. Il faut choquer, réveiller heurter. Mais au-delà, ces langues monstres inversent le sens de la visibilité et de l'esthétique en général. Au lieu de motiver ce que l'on montre par la nécessité d'un contenu, la torsion excessive des formes semble montrer le contenu comme manque. Le monstre a bien quelque chose à voir avec la révélation. Mais cette révélation est paradoxale. Elle révèle qu'il n'y a pas d'ordre à révéler, il n'y a que de la révélation. Le monstre donne à voir le regard lui-même dans un excès fait langue dont l'objectif est de tout dire ou de trop dire. En ce sens, la figure rhétorique fondamentale de ces écritures pourrait bien être la parrhésie, liberté de dire plus qu'il n'est permis. C'est pourquoi elles brassent les discours les plus hétérogènes, jouent sur la défiguration carnavalesque des discours et pratiquent généreusement l'obscénité et l'oralité.

Débordant surplus de mots recomposés, de néologismes, de rythmes et de sons, les langues monstres exhibent ce que la culture savante tient habituellement séparé, la réflexion poétique, le langage du corps, les rythmes de l'oralité, la prose du réel dans sa brutalité matérielle. Car il s'agit, pour elles, d'incorporer dans une élaboration poétique

souvent très sophistiquée, ce qui exclut la légalité linguistique, en bas, la langue triviale et obscène, en haut, la logique sonore, les exorcismes et les formules magiques, cette langue des herbes que parle Marie Celat dans *Mahagony*.

Fracassant les grands mots leurres de nos humanismes soit disant modernes, « ces rafales de langues », comme les appelle Glissant, giflent nos grandes têtes molles et renouent avec cet humanisme à l'état naissant qu'inaugurerait Rabelais, un humanisme de rupture, de scandale, de cruauté. Par-delà les frontières, ces langues monstres ont peut-être en commun de renouveler le défi rabelaisien. Incarner la force germinative d'une langue polyglotte, qui, pour dégeler les paroles, se lance dans une hétérogénéité radicale en travaillant le fond immémorial de la langue.

On trouve cette même jouissance du langage dans le geste stylistique polyglotte d'un Verheggen, poète wallon, qui ne cesse de montrer « qu'il n'y a pas une langue mais des langues, dix mille langues, il y a une tour de Babel pour faire entendre 'l'inouiversel' » (Verheggen, 1985 :87). Même jubilation chez Valère Novarina qui, dans *Chaos*, affirme « écrire contre notre actuel français littéraire plat linéaire B qui perd au moins un son par jour » (1997 : 154).

Par-delà les frontières, ces langues monstres pourraient bien dessiner une poéthique de la francophonie que résumait Soni Labou Tansi et que nous citerons en guise de conclusion : « La francophonie, c'est le courage qu'auront les Français de savoir que les hommes font l'amour avec leur langue. Toute langue est le premier lieu d'exercice de liberté. La liberté fait la promotion de la différence, en naturalisant la ressemblance » (Zalessky, 1989 : 4). Affirmer son altérité dans sa singularité linguistique, subvertir les discours de domination, voilà qui est bien le propre de la littérature.

## **Bibliographie**

BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'œuvre de F. Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.

CHALAYE, Sylvie (1997). « Entretien avec Caya Makhélé » [on-line]. *Africultures*, <URL:<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=155...>>.

CHALAYE, Sylvie (2003). « Des dramaturges qui se pensent au monde », *Africultures*, 54, Paris: L'Harmattan, pp.37-44.

CHAMOISEAU, Patrick (1988). *Solibo magnifique*. Paris : Gallimard.

CHAMOISEAU, Patrick (1990). *Antan d'enfance*. Paris : Hatier.

CHAMOISEAU, Patrick (1992). *Texaco*. Paris : Gallimard.

- CHAMOISEAU, Patrick (2002). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CHEVRIER, Jacques (2004). « Afrique(s)-sur-Seine : Autour de la notion de 'migritude' », *Notre Librairie*, n°155-156, 96-100.
- CONFIANT, Raphaël (1988). *Le Nègre et l'amiral*. Paris : Grasset.
- EFOUI, Kossi (1990). « *Le Carrefour* », *Théâtres Sud 2*. Paris : L'Harmattan.
- GLISSANT, Édouard, *Malemort*, 1975, nouvelle édition, Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1981). *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1981). *La Case du commandeur*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1987). *Mahagony*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la Relation (Poétique III)*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1995). *Introduction à une Poétique du divers*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1995). *Tout-monde*. Paris : Gallimard.
- FRANKÉTIENNE (1972). *Ultravocal*, Port-au-Prince : Imprimerie Gaston.
- JUMINER, (2000). *La Revanche de Bozambo*, Paris : Présence africaine.
- KWAHULE, Koffi (1993). *Cette vieille magie noire*. Carnières : Éditions Lansman.
- KWAHULE, Koffi (2006). *Brasserie*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- LABOU TANSI, Sony (1981). *La Parenthèse de sang*, suivi de *Je soussigné cardiaque*. Paris : Hatier.
- LABOU TANSI, Sony (1983). *L'Anté-peuple*. Paris : Seuil.
- LABOU TANSI, Sony (1986). *Antoine m'a vendu son destin*, *Revue Équateur*, n°1.
- LABOU TANSI, Sony (2006). *Cercueil de luxe, la peau cassée*. Montreuil : Éditions théâtrales.
- MAKHÉLÉ, Caya (1995). *La Fable du cloître des cimetières*. Paris : L'Harmattan.
- MAXIMIN, Daniel (1981). *L'Isolé soleil*. Paris : Le Seuil.
- NOVARINA, Valère (1989). *Le Théâtre des paroles*. Paris : P.O.L.
- NGAL, Georges (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (1985). *Pubères, putains (récit)*. Dieulefit : Cheval d'Attaque.
- ZALESSKY, Michèle (1989). « Locataires de la même maison : Entretien avec Sony Labou Tansi », *Diagonales*, n°9, pp. 3-4.

## LA *(VIO)LANGUE* DE JEAN-PIERRE VERHEGGEN

### Style, identité et génétique<sup>1</sup>

**JOSÉ DOMINGUES DE ALMEIDA**

Un. de Porto – ILCML

[jalmeida@letras.up.pt](mailto:jalmeida@letras.up.pt)

**Résumé :** Cet article vise une caractérisation critique des particularités esthétiques de la fiction de l'écrivain belge francophone Jean-Pierre Verheggen. Il s'agira de dégager des relations identitaires entre le lieu d'écriture, la langue et le contexte et mouvance littéraire dans lesquels cette fiction advient.

**Mots-clés :** Verheggen, écriture, Belgique, langue, violangue.

**Abstract :** This paper aims at critically describing the aesthetic features of the fiction written by the Belgian francophone writer Jean-Pierre Verheggen. We will try to establish identity relations between the place of writing, the language and the literary context and trend of this fiction.

**Keywords :** Verheggen, writing, Belgium, language, violangue.

---

<sup>1</sup> Cet article a été élaboré dans le cadre du projet « Interidentidades » de l'Institut de Literatura Comparada Margarida Losa de la Faculté des Lettres de l'Université de Porto, une I&D subventionnée par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia, intégrée dans le « Programa Operacional Ciência, Tecnologia e Inovação » (POCTI), Quadro de Apoio III (POCTI-SFA-18-500).

Les formules « surconscience » et « insécurité » linguistiques, forgées respectivement par la Canadienne Lise Gauvin (2000) et le Belge Jean-Marie Klinkenberg (1989) sont devenues canoniques pour décrire l'approche stylistique et problématique de l'écriture littéraire dans les périphéries du français. En effet, chez bien des écrivains francophones, l'écriture n'est pas toujours allée de soi, comme le rappelait l'essayiste et écrivain belge Marc Quaghebeur au tournant des années quatre-vingt pour les lettres belges de langue française (1998) ; le point nodal étant toujours le rapport à la langue, à l'Histoire et à l'identité de l'*ici*. À ce propos, le plus difficile et méritoire est, selon la formule polémique de Quaghebeur, de « faire œuvre ici » (1980) ; c'est-à-dire de concilier les impératifs de modernité esthétique avec ceux de l'enracinement dans un territoire francophone autre que l'Hexagone.

C'est en ces termes théoriques alternatifs et oscillatoires que se déclinent les discours d'escorte qui ont accompagné et glosé la question de l'écriture francophone, voire la constitution même d'un savoir et d'une *doxa* francophones comme légitimation du texte francophone dans le champ littéraire français, comme l'a bien démontré François Provenzano (2011). En effet, même si ces discours ne se limitent pas à la description des démarches de légitimité, ils n'en dégagent pas moins des constantes stratégiques.

On pourra toujours arguer, comme l'avaient fait en leur temps certains opposants au mouvement de la belgitude (*cf.* Miguel & Wouters, 1980 : 11ss), que toutes les spécificités stylistiques détectées par les théoriciens des littératures francophones sont redevables au travail moderne du texte littéraire bien plus qu'à une quelconque dérive ou inscription identitaire. N'empêche. Même si les distances et la logistique de la mobilité et de la communication ont profondément changé le panorama des rapports des périphéries au centre, force est de reconnaître que, vu la particularité et l'ampleur du rayonnement symbolique de Paris sur les aires francophones, la question de la légitimité et de ses instances demeure axiale.

À cet égard, les conceptions stratégiques d'acquisition de la légitimité exprimées par Jean-Marie Klinkenberg (1981) s'avèrent toujours valables pour l'analyse des textes francophones, tant sur le plan stylistique que diégétique. Il y a toujours quelque part réfraction parisienne de l'impact éditorial, commercial, esthétique et critique de l'écriture. De même, il y a toujours quelque part risque de perte de légitimité pour le texte qui mise sur l'idiosyncrasie de l'*ici* ; ou risque de perte d'identité pour celui qui s'investit dans un propos de reconnaissance institutionnelle au détriment des attaches locales.

Or, « faire œuvre ici » peut s'appliquer à la démarche spécifique d'un Jean-Pierre Verheggen. Né à Gembloux, Belgique, en 1942, cet écrivain inclassable s'est investi depuis 1968 dans une entreprise de destruction et de sabotage systématiques du langage et de l'écriture. Très attaché à sa Wallonie natale, tant par le travail linguistique (influence wallonne) que par les références diégétiques, Verheggen s'est néanmoins assuré une carrière « parisienne » dans la mouvance, datée, de *TXT*, de la textualité et de la critique textuelle à outrance ; ce qui l'inscrit dans une tradition éminemment « moderne », contestataire, autotélique et déconstructive du texte littéraire.

Par ailleurs, entre 1976 et 1983, le nom de Jean-Pierre Verheggen s'avère incontournable dans le débat de la belgitude ; tantôt cité par la critique comme exemple à suivre et espoir, notamment par les tenants d'une réappropriation identitaire de la littérature belge<sup>2</sup> ; tantôt écrivain et poète déjà confirmé par les instances de légitimité, notamment du fait de sa collaboration, avec Denis Roche par exemple, à la revue littéraire d'avant-garde *TXT*. Ajoutons également sa contribution remarquée au numéro spécial de la revue de l'ULB *La Belgique malgré tout* (1980), lequel fit date dans la reconsidération institutionnelle du fait littéraire et culturel belge.

En tant qu'« irrégulier du langage », - statut que l'auteur gembloutois assume dans tous ses textes -, Verheggen illustre à l'envi les intuitions théoriques et critiques des tenants de la belgitude. Celles-ci passent très concrètement par le refus de l'assimilation hexagonale du champ littéraire belge, la revendication d'une spécificité lisible et repérable dans les textes, la compatibilité de ces soucis avec le travail esthétique moderne de la langue. Et Verheggen d'assumer, souvent à partir de Paris, sa condition d'écrivain et intellectuel belge, producteur de textes inclassables où des thèmes et un style récurrents pointent des constantes identitaires : le creux, la négativité, la polyphonie, le cosmopolitisme, le creuset, l'irrégularité de / dans la langue, etc.

La préface à l'ouvrage *Un pays d'irréguliers*, auquel Jean-Pierre Verheggen a directement contribué, et qui a fait l'objet d'une exposition ambulante, éclaire les apories identitaires en jeu :

Langue. Vous avez dit langue ? Quelle langue ? La française ? Le français ? Depuis toujours, on parle cet idiome au Nord de l'Hexagone. On ne l'y parle pas pourtant comme

---

<sup>2</sup> Par exemple, le dossier « Une autre Belgique » des *Nouvelles Littéraires* (1976), *La Belgique malgré tout* ou *Lettres françaises de Belgique. Mutations* (1980), mais surtout l'*Alphabet des lettres belges de langue française* (1982) introduit par les *Balises* de Marc Quaghebeur.

on respire. Ce phénomène, le mot belge a fini par le désigner. Phonème ou Noumène ? Le problème est ancien. Très ancien. On ne l'a jamais résolu. Il touche au nom et à l'identité (Quaghebeur *et al.*, 1990 : 7).

alors que Verheggen lui-même assure la quatrième de couverture et (ex)pose le problème dans les mêmes termes :

La question est de savoir pourquoi, et comment, écrire grand nègre (- le contraire du petit nègre d'imitation parodique ou de nos régressions colonialistes -) avec nos propres sons, dans notre propre langue. Comment écrire à partir de ce trou chantourné dans le creux du plus cru de notre tour de Babel de Brueghelande ? À partir de cette tour de Babelge ? (*idem*: quatrième de couverture).

Aussi, deux génétiques de la question de l'identité littéraire sont-elles dégagées à partir de l'écriture verheggenienne : la filiation dans la déviance belge ; ce que Jean-Marie Klinkenberg nomme, non sans humour, « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen » (1989), mais aussi une inscription dans une tradition de sape de la langue française depuis François Rabelais, comme l'a bien relevé Christian Prigent (1991).

L'articulation de ces deux dimensions (exigence de modernité / travail textuel et inscription identitaire, tant géographique que linguistique) se voit consolidée *a contrario* dans les virulentes critiques adressées par Christian Prigent à l'innocuité de l'écriture dans le cadre postmoderne contemporain (*idem* : 9-56). En effet, si Prigent réfère François Rabelais comme précurseur en français d'une déconstruction et d'une insoumission quasiment politique et idéologique à la langue :

C'était d'un temps d'avant l'Académie, l'abbé Grégoire, l'orthographe. C'était d'un temps d'effrayante liberté, d'angoisse et de jouissance à penser dans l'espace dégagé, conflictuel et transitoire du monde 'renaissant'. C'était d'un temps d'amour baptismal de la langue française dévouée à tous ses possibles, ravagée d'une passion sans mesure pour l'arbitraire des signes (...) (*idem* : 309),

c'est parce que cet auteur (Rabelais) incontournable de la littérature française et francophone contemporaines détourne l'appareil linguistique de sa tentation académique pour mettre à profit toutes les potentialités carnavalesques.

En fait, (re)lire Rabelais revient à plonger dans une époque ou à un stade où toutes les francophonies originaires contribuaient librement et à part égale à l'échafaudage linguistique, lequel n'avait pas encore ses assises à Paris ou à l'Académie ;

à une époque où Paris n'exerçait pas encore sa tutelle normative exclusive sur le français. De fait, « La littérature française n'a jamais digéré Rabelais. Il lui est resté là, comme une arête monstrueuse qu'on a essayé de dissoudre dans d'imbéciles acides lagardémichardesques ('verve', 'gauloiserie') (...) » (*idem* : 308).

Dès lors, il y a lieu de mettre en connexion, et par un filon critique et génétique cohérent, comme le propose Christian Prigent, ces deux auteurs éloignés, mais reliés par l'écriture, et surtout par une même approche non-conformiste devant les contraintes idéologiques et systémiques de la langue. La spécificité du travail poétique de Jean-Pierre Verheggen consiste justement en la réponse enjouée et carnavalesque à la question identitaire du rapport à la langue. Partant, la question « Cette langue (d'écriture) est-elle la sienne ? » s'avère ici non seulement pertinente, mais centrale.

Dans le panorama littéraire français et belge francophone, Verheggen se signale du fait de sa foncière irrévérence à l'endroit des codes et de l'hypostase de la langue ; une langue dont l'usage est immémoriale en Belgique au sein d'autres parlers d'oïl encore survivants, tels que le picard et surtout le wallon. Son attachement topolectique à son adstrat wallon natal se traduit par une contamination de la langue d'écriture littéraire par ce dialecte vivant et stimulant, par la revendication de la légitimité de son recours dans le discours littéraire comme pied de nez à la belle langue : « fait de reptations de mots vernaculaires bassement namurois ! Qu'on me croie ! Le premier Michaux a dans son trou d'effroi, sous ses arpions, du macérat et bon puat de sous-langage wallon » (Verheggen, 2001 : 47). Dans *Le Degré Zorro de l'Écriture*, il avouait : « Ce qui me plaît par-dessus tout, n'a pas de nom, est comme anonyme. C'est une langue, ma langue de fond ; le wallon. Le bas wallon populaire, le parler wallon fortement teinté de cet accent de basse classe » (Verheggen, 1978 : 73).

Le wallon ne constitue dès lors pas une langue « étrangère » pour l'écriture, mais bien une composante à part entière et un ajout au français dans un souci d'authenticité identitaire. Cette démarche n'est pas sans rappeler celle que l'écrivain suisse romand, Charles-Ferdinand Ramuz, avait exprimée dans une lettre célèbre à Bernard Grasset lors de la publication parisienne de *La Grande Peur dans la Montagne* en 1926 (*cf.* 1992). Et, dans *Entre Zut et Zen*, Verheggen évoque le contexte identitaire de son entrée en écriture : « Car avant de commencer à écrire le moindre iota, il me fallut d'abord apprendre à connaître toutes les langues de mon enfance, toutes les langues de mon endroit » (Verheggen, 1999 : 101).

Jean-Pierre Verheggen n'hésite pas à se réclamer de ce terroir et de ces hameaux autochtones, et ce en dépit du travail moderne spécifique opéré sur la langue

d'écriture. On ne s'étonnera pas de retrouver dans ses récits des repères toponymiques et onomastiques belges dont l'évocation s'avérait problématique, ou était tout simplement effacée, voire transposée dans un décor français dans la logique de déni et d'anhistoricité latente qui a marqué toute une périodisation de la production littéraire belge caractérisée par la tendance centrifuge du style et de la référence (cf. Quaghebeur, 1998).

Dans *Le Degré Zorro de l'Écriture*, Verheggen évoque son village natal, dans la vallée de l'Orneau, affluent de la Sambre : « Auiquette (Bossières-Mazy) » (Verheggen, 1978 : 20), alors qu'il se désigne par « Votr' Barbare de Mazy en Asie » (2001 : 26). L'incursion du dialecte et adstrat wallons dans le texte poétique de Verheggen (il s'agit surtout de poèmes affranchis de toutes les contraintes stylistiques) entend déconcerter et provoquer le lecteur en le confrontant à un stade de la langue *d'avant* la belle langue ; lequel a, comme chez Rabelais, partie liée avec le corps et les matières, et inverse les valeurs du haut et du bas, comme en avait eu l'intuition Mikhaïl Bakhtine (1982) sur l'œuvre carnavalesque de l'auteur de *Pantagruel* et *Gargantua*. Ce faisant, on peut pertinemment parler pour cette écriture de « somatisation généralisée » (Prigent, 1991 : 232) ou, comme le voit Danielle Bajomée, d'« (...) une attention hallucinée aux formes les plus concrètes de l'activité corporelle » (Bajomée, 1997 : 35).

Dans ce sens, le projet poétique de Verheggen se veut foncièrement politique : « M'violence, c'est m'violangue » (1978 : 109), affirmera-t-il, péremptoire, en recourant à la morphosyntaxe wallonne, notamment pour le possessif invariable ; et la langue, en tant que système et véhicule idéologiques, est la première cible de cette violence / violangue. C'est là aussi que Jean-Pierre Verheggen s'inscrit dans une tradition, une génétique du non-conformisme et de liberté que Christian Prigent a fort bien caractérisée : « Ce que Jean-Pierre Verheggen appelle poésie 'hard' provient de cette épreuve de l'arbitraire du signe. Pour lui, la langue apprise donne d'abord la sensation d'être brutalement étrangère et cadavéreuse. Pour écrire, il faut entrer dans la crise de la langue » (Prigent, 1991 : 226).

L'exercice de confrontation à l'arbitraire du signe passe par des stratégies stylistiques variées parmi lesquelles il faut relever, d'une part, le détournement généralisé, à commencer par celui des titres. En plus de procurer un effet humoristique et séducteur au lecteur, ce procédé assure une opacification et bifurcation sémantique aux retombées imprévisibles. Il est fondé aussi bien sur des mécanismes paradigmatiques (simple changement de voyelle, syllabe ou mot, par exemple) ou syntagmatiques (déplacements et additions de syntagmes). Aussi trouvera-t-on des

titres déjà classiques, des expressions onomastiques et des collocations récurrentes tournées en dérision. *Le Degré Zéro de l'Écriture* barthésien devient *Le Degré Zorro de l'Écriture*, mais la liste est infinie : *Divan le terrible*, *Les Folies Belgères*, *Artaud Rimbur*, *Ridiculum vitae*, *Portraits crachés*, *Sodome et Grammaire*, *Un jour, je serai Prix Nobel*, *L'idiot du Vieil-Âge*, *Amour, j'écris ton Nom*, ou le très prosaïque et simplet *Du même auteur chez le même éditeur*. En outre, les textes eux-mêmes, très denses graphiquement, prolongent sans cesse ce procédé : « La mort de la fin ? » (Verheggen, 1978 : 81) ; « Il faut te décéder tout de suite, Verheggen » (*ibidem*) ; « Des mots tout ça, disent mes camarades ! Des mots ! Les mots ? Parlons-en ! Z'en ! ' Z'enfants de mes parties - » Parlons-en ! (...) » (*idem* : 49) ou encore « Viallat est grand et la couleur est son profète [sic] » (Verheggen, 1999 : 63).

Le détournement vise donc plus loin que le simple jeu de mots. Il entend mettre à nu un malaise existentiel que la belle langue ne serait pas à même de rendre avec autant d'efficace et de jouissance, et qui touche à notre humaine condition, faite de chair, de notre commune animalité, mais marquée par le refoulé sexuel et la certitude de la mort : « Osez parler de tout ! Osez parlez de rien ! Osez parlez de votre langue ! Parlez de ses ratés ! Osez parler du ratage complet qu'il y a dans la langue pour dire votre sexualité ! Osez parler de toutes les langues qui manquent dans la langue qui vous fait défaut, en toutes circonstances ! » (Verheggen, 2001 : 93).

D'autre part, il faut souligner le caractère éminemment oral de cette écriture, faite pour être déclamée, érucitée afin de produire les effets incantatoires qu'elle se propose. En fait, les textes de Verheggen, à l'instar de ceux de son compatriote Eugène Savitzkaya, se veulent avant tout audibles. Il s'agit de textes conçus pour des « lectures-performances » (cf. Prigent, 1991 : 131). Bien évidemment, cette pratique n'est pas sans rappeler le concept d'« oraliture » que Patrick Chamoiseau applique aux littératures francophones, et à l'antillaise au premier chef (1989). Verheggen nomme « ouïssance » la combinaison de la jouissance et de l'ouïe ; cette tendance spontanément glossolalique de l'écriture que seule la lecture à voix haute peut donner à savourer. Il suffit pour s'en convaincre de lire l'énumération rabelaisienne intitulée « Toutes les langues » dans *Entre zut et zen* (1999 : 99ss), ou de revenir sur le texte fondateur et programmatique inclus dans *Le Degré Zorro de l'Écriture* « m'violence c'est m'violangue » (1978 : 111ss, 123ss).

Sous cette matière linguistique et idéologique, un Belge nous parle et « fait œuvre ici ». Il a, pour ce faire, trouvé et récupéré sa langue, et nous invite à en faire de

même : « Trouvez une langue ! Dégagez la langue belge cachée sous votre belle langue. Osez reconnaître votre ascendance » (Verheggen, 2001 : 105).

## **Bibliographie**

- BAJOME, Danièle (1997). « Pornocratès ou Verheggen pris au mot », *Textyles*, n° 14, pp. 27-38.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1982). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick *et al.* (1989). *Éloge de la créolité*. Paris: Gallimard.
- GAUVIN, Lise (2000). *L'Écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Éditions Karthala, collection « Lettres du Sud ».
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1981). « La production littéraire en Belgique francophone. Esquisse d'une sociologie historique », *Littérature*, n° 44, (décembre), pp. 33-50.
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1989). « Le problème de la langue d'écriture dans la littérature francophone de Belgique de Verhaeren à Verheggen », *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, Actes du Colloque de Pécs. Pécs: Presses de l'Université de Pécs / ACCT, pp. 69-73.
- MIGUEL, André & WOUTERS, Liliane (1980). *Terre d'écartés. Écrivains français de Belgique*. Bruxelles : Éditions Universitaires.
- PRIGENT, Christian (1991). *Ceux qui merdRent*. Paris : P.O.L.
- PROVENZANO, François (2011). *Vies et mort de la francophonie. Une politique française de la langue et de la littérature*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles.
- QUAGHEBEUR, Marc (1980). « Littérature et fonctionnement idéologique en Belgique francophone », in Jacques Sojcher (éd.). *La Belgique malgré tout*. Bruxelles: Université de Bruxelles, pp. 501-525.
- QUAGHEBEUR, Marc *et al.* (1990). *Un pays d'irréguliers*. Bruxelles : Labor.
- QUAGHEBEUR, Marc (1998). *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles : Labor.
- RAMUZ, Charles-Ferdinand (1992). « Lettre à Bernard Grasset », *Deux lettres*. Lausanne: L'Âge d'Homme.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (1978). *Le Degré Zorro de l'Écriture*. Paris : Christian Bourgois.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (1980). « 122 vers pour tirer en portrait Marie-Thérèse Philippot » in Jacques Sojcher (éd.). *La Belgique malgré tout*. Bruxelles : Université de Bruxelles, pp. 459-464.
- VERHEGGEN, Jean-Pierre (1999). *Entre zut et zen*. Paris : Éditions de La Différence.

VERHEGGEN, Jean-Pierre (2001). *Ridiculum vitae*, précédé d'*Artaud Rimbur*. Paris : Gallimard.

**CETTE LANGUE QUI FOURCHE**  
**Eléments d'une contre-poétique postcoloniale**  
**chez Jean-Luc Raharimanana**

**HASSAN MOUSTIR**  
Un. Mohammed V de Rabat  
[moustirhassan@gmail.com](mailto:moustirhassan@gmail.com)

**Résumé :** *Za* de Jean-Luc Raharimanana fait de la langue française, comme lieu d'un imaginaire autre à questionner ou à mettre en crise, le centre de sa poétique. Cette langue ne peut dire le réel malgache sans fourcher, sans subir en somme toutes les inflexions et les adaptations nécessaires pour devenir apte à dire. Car le dire d'ailleurs de la langue française est un dire brouillé, faussement transparent, qui n'est pas à même de transcrire la dépersonnalisation de l'homme malgache. Le texte est aussi en dialogue constant avec le Canon occidental dont la perversion intentionnelle participe d'un désir d'esquisser une contre-poétique qui embrasse l'horizon postcolonial de la littérature.

**Mots clés :** Raharimanana, Francophonie, Postcolonial, Poétique, canon littéraire.

**Abstract :** *Za* by Jean-Luc Raharimanana turns the French language, as the place of a different imaginary to be questioned or to collapse, into the center of its poetics. This language cannot tell the Malagasy reality without pitchforking, without undergoing, in short, all the inflections and the necessary adaptations to become capable of saying. Because the way the French language says otherness is falsely transparent, scrambled, which is not able to transcribe the depersonalization of the Malagasy man. The text is also in constant dialogue with the Western Canon whose intentional perversion is part of a desire to sketch a counter-poetic horizon that embraces postcolonial literature.

**Keywords :** Raharimanana, Francophony, Postcolonial, Poetry, Literary canon.

## Préambule

S'il est un trait d'écriture qui caractérise aujourd'hui au mieux le roman francophone, c'est bien l'écart qu'il vise à introduire, sur le plan poétique, entre une tradition romanesque occidentale, qui obéit à un cheminement propre en harmonie avec ses institutions et les modes de pensées périodisés en courants, styles et écoles, d'une part, et une pratique relativement jeune, compte tenu de la langue dans laquelle elle s'exprime, qui cherche ses spécificités et ses codes, de l'autre. Manquant de cette épaisseur dans le temps qui fonde selon Pascale Casanova la force centripète d'un champ littéraire (Casanova, 1999 : 137), l'auteur francophone fait de l'Histoire un usage massif dans son récit pour tenter de compenser cette perte d'enracinement dans le temps et de saisir ce qui particularise sa voix et dynamise le regard qu'il porte sur le monde. Au cœur de cette histoire, il parvient à isoler un fait et une pratique dont il tire cette singularité et sa force dialogique avec le paradigme littéraire occidental, à savoir sa « colonialité » (Mignolo, 2000) et sa francophonie subséquente.

Jean-Luc Raharimanana ne déroge pas à cette règle générale, qui comporte sans doute ses exceptions. L'histoire coloniale de Madagascar et l'héritage de la langue française constituent à certains égards les deux hantises de son œuvre, centres irradiants de sa poétique qui se déclinent de texte en texte. Or, ce qui relie ces deux hantises et en constitue la toile de fond c'est bien la question du sujet malgache en tant qu'ex-colonisé : peut-il exister ? Qui serait-il ? Et qu'est-ce qui permet son retour sur la scène du discours ? Nick Nesbitt formule avec pertinence ce dualisme historique, en rapport avec ledit sujet postcolonial, derrière lequel on sentira sans doute peser une lecture essentialiste, mais tout aussi déterminante pour la compréhension du sujet colonial :

Au moment où le sujet classique kantien, hégélien, ou celui du jeune Marx paraissent historiquement invalidés, où les théories de Nietzsche, Saussure, Freud et Heidegger semblaient ébranler la solidité de cette identité du sujet, le tour de force des penseurs de la décolonisation consista à désigner le processus de désobjectivation comme simultanément vrai et faux. Vrai, dans la mesure où il désigne la déshumanisation réelle des sujets réduits à l'esclavage et colonisés, mais non vrai, dans la mesure où la négritude constitue un refus d'accepter cette déshumanisation comme le mot final de l'histoire (Nesbitt, 2002 : 67).

Dans *Za* (2008) de Jean-Luc Raharimanana, il s'agit bien de représenter ce sujet de l'Histoire, déshumanisé, dépossédé de sa langue et contraint à un zéaiement à

la frontière entre langue malgache en situation de palimpseste et langue française, vue comme langue dominante et objet d'une inventivité destructrice inouïe dans le texte.

Aussi, sommes-nous conduit à voir dans l'expression par la fiction dans ce texte un outil de dialogisme dont la portée s'étend aux points aveugles de cette histoire nouée à l'autre et une critique de l'ontologie coloniale. C'est que le sujet francophone ne peut pleinement émerger sans l'intelligence de sa condition aliénante d'objet de discours telle qu'elle émerge des traditions littéraires coloniales et exotiques que ce récit tente de démonter.

### **Fiction de la langue et du sujet du discours**

Dans *Za* la question du sujet, celui de l'Histoire et du discours, est centrale disions-nous. Le titre du roman en est l'illustration la plus manifeste, mais aussi la plus complexe : « za » n'est autre que la forme tronquée du pronom personnel malgache « izaho », équivalent du français « je », « moi ». Le texte ne garde de la langue d'origine que cette forme réduite comme pour signer une présence minimale, en accord avec le processus de dépersonnalisation du narrateur que nous aurons à démontrer. « Za » est, en même temps, le prénom de ce narrateur, simultanément personnage éponyme de l'œuvre. Ce qui fait de ce vocable monosyllabique l'outil d'une double désignation : « je » quand il s'agit pour le narrateur de renvoyer à lui-même et « il » quand un narrateur extra-diégétique non désigné dans le texte prend le relai du récit et désigne à son tour le personnage de son prénom « Za » :

Za sait qu'il marce cet homme. Nu. Il traverse la ville. De long en larze. Il ne s'arrête jamais. Il marce. Za l'a rencontré un zour. Za lui a dit : « za a vu comment l'Anze t'a écrasé la figure, Za a vu comment tu t'es redressé nu et comment tu as disparu dans le brouillard (Raharimanana, 2008 : 42).

Toutefois, le récit brouille cette distinction entre les deux voix narratives, celle du récit au premier degré, en « je » (za), et celle du récit à la troisième personne, au second degré donc, où le narrateur désigne le personnage par son nom « Za ». C'est le cas quand les deux occurrences avoisinent dans le contexte d'un même énoncé, comme celui-ci : « Za suis Za ; vous pouvez me klaxonner – claquez et sonnez » (Raharimanana, 2008 : 35). L'équivalence morphologique entre le prénom et le pronom, corroborée ici par l'auxiliaire être, se trouve contredite de plusieurs points de vue : grammaticalement, le premier « za » supposé équivaloir à un « je » par afférence à l'auxiliaire, ne peut désigner concomitamment soi-même et un autre, c'est-à-dire un

« il ». Cette contradiction est en réalité déductible de la loi narrative du récit qui consacre la distinction entre un narrateur extra-diégétique, anonyme, qui peut dire « Za » sans être considéré comme parlant de lui-même et un autre narrateur-personnage qui, lui, peut s'autoriser un tel usage. La singularité de l'énoncé en question est qu'il superpose ces deux logiques. Ceci occasionne également une contradiction énonciative : le sujet de l'énonciation « za=je » coïncide avec le sujet de l'énoncé « za=il », ce qui conduit le personnage à parler de lui-même comme d'un autre que lui. Dit autrement, le locuteur nous apprend qu'il est cet autre appelé « Za » dans le texte. D'un point de vue logique, l'identité du premier pronom personnel du singulier au nom propre n'est pas soutenable, du moins dans les limites d'une désignation par un terme unique et identique « za » (notons au passage que la majuscule du premier « Za »), justifiée par le début de la phrase, rend délibérément confuse la distinction des deux occurrences). En vertu de cette identité des deux instances, auto-désignation et référence à un autre seraient équivalents. La seule issue à cette série de contradictions est de nature argumentative : l'énoncé tout entier serait une révélation de l'identité réelle du narrateur-personnage par lui-même. Il serait en train d'informer le lecteur de sa véritable identité, en suggérant en l'occurrence qu'il est cet autre qui s'appelle Za dans le récit. S'il ne parvient pas à faire cette déclaration d'identité sans tomber dans les contradictions signalées, c'est bien à cause de l'incapacité physique et objective (qui est au fond un véritable jeu textuel) dans laquelle il se trouve pour le faire : Za, personnage, est atteint d'un trouble de zézaiement qui le contraint à « prononcer » [z] à la place de [j]. On est bien entendu en droit de se demander si c'est également le cas du narrateur extradiégétique qui dit « Za » en appelant le personnage par ce nom. Ou si, au contraire, il ne fait qu'adopter la prononciation tordue du personnage pour le désigner ? La question au fond est de savoir à qui imputer cette nomination. Sans être anodine, cette remarque justifie et fonde l'énoncé que nous analysons : à l'origine de la nomination du personnage, il y aurait une erreur de prononciation, un défaut de langage, normalisé par une voix extérieure (le narrateur extradiégétique). Dans ce sens précis, l'énoncé entier paraît comme revendication ouverte de cette erreur et de ce défaut. Le sujet, lui, soutiendrait alors pleinement son aberration d'être dans une langue qui n'est pas la sienne. Laquelle aberration se comprend telle une incapacité à se conformer à une norme langagière, de nature orale.

Mais encore, s'agit-il de parole ou d'écriture ? Autre artifice introduit pour brouiller les catégories et, plus loin, mettre l'accent sur le sujet du langage et non sur le langage lui-même. De plus, il existe un autre signe de présence de ce sujet : ce « a » en

permutation libre avec le « e » du supposé « je ». Puisque le zézaïement touche la consonne et ne peut concerner la voyelle, le mot entier dévoile la présence rusée du pronom malgache, soit une forme de déguisement du sujet parlant, malgache, dans la langue écrite, en l'occurrence française. Aussi s'agit-il de la présence d'une langue « orale » sous une autre « écrite ». L'énoncé « Za suis Za » revient à dire selon cette démonstration « je suis malgache », soit l'aveu et le vœu d'une différence irréductible à la loi de la langue de l'autre. Qu'en est-il alors de ce narrateur extradiégétique atteint lui-même du même symptôme de zézaïement que le personnage ? Rapportons-ici cet exemple dont la nécessaire longueur permet de saisir au mieux la métamorphose subreptice du « il » en « je » :

Za fait partie déjà d'un peuple fataliste, ça aide ; et Za fera confiance ; et Za n'aura que foiz'et croyance ; et Za maudira la crise mondiale qui nous a faits, nous fait, nous fera pays émerzeant ; et Za dira oui à la Banque mondiale ; et Za dira oui encore au FMI ; et Za applaudira les zentils investisseurs ; et Za n'insultera pas les touristes qui auront la bienveillance d'essanzer leurs dollars contre nos sourires ; Za leur promet que ventre-mère, Za le zure, crassat pur et main levée, Za n'ira pas rampouiller le long de leurs frontières, que Za ne clandestinera pas, que Za ne francira pas le tropique du Cancer, que Za restera ici, bien saze et tranquille derrière mon tropique du sida à attendre les dons internationaux et l'aide des pays rices and basmatis... (Raharimanana, 2008 : 33).

Toutes les phrases verbales ayant « Za » pour sujet dans l'exemple affichent un verbe à la troisième personne du singulier ; ce qui fonde déjà l'hypothèse de la nature nominale de ce vocable. Cependant, l'incursion du pronom personnel « nos », inclusif, invite à considérer une autre voix, celle notamment du narrateur en « je » qui figure ailleurs sous la forme « za ». On peut également lire dans cette incursion la complicité de ce narrateur extradiégétique qui s'identifie à la situation chaotique, humaine et économique, décrite dans le passage. Cette lecture serait suffisante s'il n'y avait pas, plus bas dans le passage la présence du personnel « mon » qui signe une énonciation paradoxale, où celui qui parle parlerait de lui-même à la troisième personne, ce qui est, du point de vue de l'analyse, lourd de conséquences ; nous en tirons au moins deux : « Za restera ici » voudrait en effet dire que : Za est ici pronom et non pas nom propre. La loi grammaticale voudrait que l'énonciateur qui se désigne lui-même dans l'énoncé (mon) soit l'agent de l'action décrite (rester) ; en fonction de cette déduction, l'erreur se situerait non pas à l'échelle du paradoxe entre « Za » comme sujet, équivalent à « il » et le personnel « mon », mais bien au niveau de la forme conjuguée du verbe « rester ». On écrirait alors : « Za resterai ici ».

Puisqu'il ne s'agit pas de la seule occurrence de la supposée erreur de conjugaison, nous sommes amenés à penser qu'elle est bien volontaire. Mais quelle en serait la raison ? Pour rester proche de la logique de l'analyse, ainsi que du contenu du texte, il y aurait lieu d'émettre l'hypothèse d'une dépersonnalisation en œuvre dans l'énonciation : le sujet qui parle de lui-même à la troisième personne parce qu'il serait en phase de dissocier son être de son dire. Cette mise en scène à l'échelle du discours de la perte d'identité (au sens de mêmété) rend parfaitement le processus schizoïde dont souffre le personnage comme on le verra plus bas. Sur le plan narratif, la concurrence pronominale entre le « il » et le « mon », qui se solde comme on vient de le voir en faveur de ce dernier, serait une contestation, par la forme et non par le discours, du récit à la troisième personne. Le sujet malgache sous tutelle des instances internationales, dont l'histoire est confisquée, émerge dans le récit des entrailles d'une vision exogène qui l'anéantit. La difficulté de dire « je » ne s'en comprend que mieux au final.

### **Emergence au discours et subversion du canon**

Dans les dires préliminaires du roman, *Za*, narrateur à la première personne, installe le cadre interprétatif de son discours et de ses multiples déviations, notamment orthographiques. Conscient de la violence d'un tel discours, il opte également pour une double stratégie : révéler la réalité crue du sujet malgache en s'excusant auprès du lecteur de la violence que cet acte exige. Ceci est bien évidemment un masque qui met mieux l'accent sur le déni de réalité d'un lectorat potentiel, celui qu'élit le texte, face à de telles évidences. S'attaquer à l'édifice de la langue devient dans ce sens la voie royale vers l'éveil de conscience escompté :

Eskuza-moi. *Za* m'eskuze. A vous déranzément n'est pas mon vouloir, défouloir de zens malaizés, mélanzés dans la tête, mélanzés dans la mélasse démoniacale et folique. Eskuza-moi. *Za* m'eskuze. Si ma parole à vous de travers danse vertize nauzéabond, tango maloya, zouk collé serré, zetez-la s'al vous plaît, zetez-la ma pérole, évidez-la de ses tripes, cœur, bile et rancœur, zetez-la ma parole mais ne zetez pas ma personne, triste parsonne des tristes trop piqués, triste parsonne des à fric à bingoo, bongoo, grotesque elfade qui s'égaie dans les congolaises, longue langue foursue sur les mangues mûres de la vie (Raharimanana, 2008 : 9).

Dans la suite de l'extrait cité, *Za* parle de la parole comme d'un « huitième péché » (entendre « péché »). Car la langue n'est pas une zone de non-droit. La langue est un espace de surveillance, lieu de détention du sens si bien que sa libération,

concomitante à la libération du sujet du discours, n'est possible qu'au moyen d'un coup de force. Za l'a compris et en accuse deux auteurs qu'apparemment rien ne relie : « Za suis par terre, c'est la faute à Voltaire ; le nez dans le carreau, c'est la faute à Foucault » (Raharimanana, 2008 : 76). Si le nom de Voltaire est associé à la langue française (en atteste sa lettre de défense de la langue française adressé à M. Deodati de Tovazzi, et écrite au Château de Ferney, en Bourgogne, le 24 février 1761<sup>1</sup>) et à la défense de la Raison au siècle des Lumières ; Foucault, quant à lui, est l'auteur de *l'Histoire de la folie à l'âge classique* (1972) et de *Surveiller et punir* (1975). La faute ne s'en comprend que mieux : Za n'a pas sa place dans une société qui stigmatise la déviation, pas moins qu'auprès des puristes de la langue, qui en font un usage institutionnellement correct et qui verrouillent toute perception divergente du réel.

Pour comprendre de façon plus rapprochée l'évocation du philosophe et de l'archéologue du discours, il faut d'abord signaler que Za est un « damné de la terre » doublé d'un décolonisé. Il le souligne ironiquement en inventant ce « vous », par ailleurs en perpétuel labilité dans le texte, car accueillant diverses formes d'allocutaires selon le contexte. Ici, Za s'adresse à l'ex-colonisateur, spoliateur inavoué selon lui :

Car Za n'était pas en esclavaze, n'est-ce pas ? Za sézournait dans les limbes et vous m'avez sauvé, baptisé, donné œuvre à bâtir : mon âme à créer et à maintenir malgré mes vices et perversions. Car Za n'a subi nulle colonisation, nulle oppression, vous m'avez fait don de lumière, de progrès et de syphilisations (Raharimanana, 2008 : 133).

La négation ici pointe du doigt la dénégation à son origine, d'où l'ironie qui affleure dans le discours. En plus de l'ironie qu'elle installe, la négation est en relation de mimétisme étroit avec la posture du « vous » désigné, froid et cynique. Il y a là déplacement du point de vue énonciatif qui s'inscrit en porte à faux par rapport à l'énoncé : le dit s'oppose au dire, car les mots sont de Za tandis que la voix qui les soutient vient d'ailleurs. On peut parler à l'occasion d'œuvre de citation de l'énonciateur absent (le « vous »), où le véritable point de vue du personnage (énonciateur au second degré) n'émerge qu'à travers la distorsion de la langue (« syphilisations » en l'occurrence). C'est à cette voix d'un énonciateur désigné, mais déductible de la relation antagoniste je/vous, que le texte s'attaque pour en brouiller la prétendue clarté, fondée sur une pseudo Raison, hautaine et missionnaire. Parole rendue donc à sa source grâce au jeu de permutation des rôles : l'énonciataire « vous », que tout mène à identifier à l'Occident civilisateur, devient l'énonciateur véritable,

---

<sup>1</sup> BENGESCO, Georges (1890). *Voltaire, Bibliographie de ses œuvres*. III. Paris: Perrin et Cie.

puisqu'il est responsable des actions décrites dans l'énoncé comme atrocités « décivilisatrices » selon le mot de Césaire<sup>2</sup>. Par conséquent, le « je » représenté par les possessifs dans le texte se trouve être l'énonciataire initial, soit le colonisé candidat à l'esclavage. Cette permutation des statuts discursifs explique par ailleurs les dires préliminaires de Za et ses excuses intempestives, car il s'agit de faire entorse à la marche de l'Histoire et à endosser un rôle de locuteur que celle-ci n'autorise pas initialement. En dernière analyse, la permutation des statuts apparaît comme le moyen formel et textuel de la prise de conscience de l'ex-colonisé.

En tant que « damné de la terre » (voir pages 23 et 42 essentiellement), Za puise aussi ses références dans le discours de la culture occidentale afin de poursuivre le même travail de perversion. La filiation qu'il trouve chez Nerval par exemple, sans le citer explicitement, lève le voile sur cette démarche de négation du Référent occidental, aussi bien dans la langue que dans le discours : « Appelez-moi l'Inconsolable, le Veuf, le Ténébreux » (Raharimanana, 2008 : 25). Le clin d'œil au recueil *Les Chimères* (1854), précisément au poème intitulé « El desdichado » ([le déshérité]) n'est pas sans accentuer la volonté d'une contre-poétique : le vers nervalien est en effet lu à rebours<sup>3</sup>. Ce n'est pas le même « je » qui est à l'œuvre dans l'énoncé ; la différence ressort ici à travers l'ordre syntaxique inversé et à travers la modalisation : « appelez-moi » n'est pas « je suis » et « l'Inconsolable » n'est pas « l'inconsolé » : l'affirmation nervalienne s'étend du présent au passé et ne paraît pas s'estomper au futur ; tandis que l'énonciation de Za s'articule sur un « dorénavant » implicite, qui véhicule un doute sur soi, sur son identité, et un soupçon sur l'action salutaire de l'autre. En d'autres termes, Za n'a pas toujours été un « misérable », un « damné » ; il l'est en un sens devenu par l'œuvre d'un agent qui a occasionné une perte incommensurable.

Voici venu le moment de se demander qui est Za à l'échelle de la diégèse, c'est-à-dire au premier degré de la fiction. Za est le nom du protagoniste du roman, père éploré

---

<sup>2</sup> Afin de mieux contextualiser le mot de Césaire, nous préférons citer le propos de l'auteur où il apparaît, ce qui n'est pas sans jeter une lumière éclairante sur le texte de Raharimanana : « Il faudrait d'abord étudier comment la colonisation travaille à déciviliser le colonisateur, à l'abrutir au sens propre du mot, à le dégrader, à le réveiller aux instincts enfouis, à la convoitise, à la violence, à la haine raciale, au relativisme oral, et montrer que, chaque fois qu'il y a au Viêt-Nam une tête coupée et un œil crevé et qu'en France on accepte, une fillette violée et qu'en France on accepte, un Malgache supplicié et qu'en France on accepte, il y a un acquis de la civilisation qui pèse de son poids mort, une régression universelle qui s'opère, une gangrène qui s'installe, un foyer d'infection qui s'étend et qu'au bout de tous ces traités violés, de tous ces mensonges propagés, de toutes ces expéditions punitives tolérées, de tous ces prisonniers ficelés et « interrogés », de tous ces patriotes torturés, au bout de cet orgueil racial encouragé, de cette jactance étalée, il y a le poison instillé dans les veines de l'Europe, et le progrès lent, mais sûr, de l'ensauvagement du continent ». CÉSAIRE, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*. Paris: Présence Africaine, p. 6.

<sup>3</sup> Dans ce poème, on lit justement au premier vers : « Je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé » (DE NERVAL, Gérard (1856). *Les Chimères*. Paris: Michel Lévy frères).

suite à la mort de son fils qui a été charrié par « le fleuve de cellophane », mort par étouffement, un sac en plastique dans la bouche. Za tente pourtant de se rendre à l'évidence et d'accepter l'irréversible, d'où un dédoublement significatif rendu par l'emploi du « tu », qui désigne la part du personnage qui sombre et celle qui garde encore contact avec le réel :

Tu as Za perdu ta maison, ça souffit. Tu as Za perdu ta femme, ça souffit. Tu as Za perdu ton enfant, ça souffit. Tu as Za perdu tes vêtements, ça souffit. Sur le bord de ton fleuve, tu regardes ces maisons qu'ils ont construites. Banque mondiale s'est banquée par là. Sinistre s'est administré par là, créé ministre par-ci, ménestre par là, ministre des catastrophes à viens-là que Za te baise, sinistres dans ta face tamponnée de dons internationaux... (Raharimanana, 2008 : 18).

Le désastre personnel paraît ainsi diffus dans l'analyse de la cruauté environnante. Le « ça souffit » que Za martèle souligne en quelque sorte le caractère anecdotique de la souffrance personnelle qui n'est que la traduction, à une échelle réduite, du rapt politique et économique organisé par les instances internationales.

Za est par ailleurs un être de la chute et de la marge, menant tout au long de l'œuvre un combat avec un « Ange » qui veut sa rédemption : « Za a lutté avec l'Anze, la nuit, toutes les nuits » (Raharimanana, 2008 : 34). Or, comme on le lit plus loin, Za préfère la chute à l'élévation, gagné par la lassitude et l'inanité de la lutte (ce qui explique d'ailleurs le déplacement de celle-ci sur le terrain de l'hallucination et du délire) : « Za regarde l'Anze. Il me sourit. Za ne luttera pas ce soir. Za me laissera faire » (Raharimanana, 2008 : 42). Il n'est pas anodin de relever dans le sillage de cette idée de chute irréversible l'évocation furtive d'un autre auteur qui consolide la filiation intellectuelle en creux de l'œuvre et affirme son horizon de lecture, il s'agit de Gilles Deleuze que nous évoquions au début : « Tu prenais mon fils dans ta suture déluzéenne et vous roulez vers les lieux les plus bas ; il vous fallait – fallait, les lieux les plus bas » (Raharimanana, 2008 : 38).

La chute « déluzéenne » rappellerait le geste final du philosophe qui choisit le grand air, qui *met le nez dans le carreau* pour éviter l'asphyxie ; Za compense ainsi, pourrait-on croire, l'asphyxie du fils dans le fleuve de cellophane : « Za ramasse mes mots parmi les débris que le courant emporte. C'est déjà ça. Du moment que Za ne ramasse pas un enfant avec du plastique dans la bouche » (Raharimanana, 2008 : 47). Écrire, parler, dans l'optique de Za, c'est compenser la perte ; dire le désastre afin que celui-ci ne devienne la seule parole possible, le seul témoin de l'anomie ambiante.

Au-delà de la diégèse, les références intertextuelles investies, aussi bien implicites qu'explicites, et comme précisé au départ, ont une valeur dialogique, certes avec le Référent occidental, mais elles ouvrent surtout sur un horizon poétique marqué par la singularité et la différence : elles installent l'œuvre dans une marginalité radicale, comme acte de refus et de résistance. Il s'agirait plutôt d'une anti-génèse critique de l'œuvre, une filiation en creux; celle-ci prenant souvent le contre-pied des références qu'elle cite, ou en pervertissant pour le moins la teneur sémantique. Ceci devient plus patent quand le texte signe ouvertement sa conversion postcoloniale, en affirmant un éveil de conscience historique à travers le protagoniste qui dit, substantiellement, entreprendre une archéologie « négrophone » : « Za parlait avant comme dictionnaire cyclopédique : bon phrasé, bonne poétique, vous applaudissez, vous vibrationnez. Za me courbait avant de repenser à mon cahier d'un retour à ma langue natale » (Raharimanana, 2008 : 17).

En quittant le monde de la norme, et en visant symboliquement la langue comme système de normes, Za inaugure un chantier de quête de sa langue natale, en cheminant sur la voie suggérée par Césaire, présent à travers l'évocation du *Cahier*. Le retour à soi passe nécessairement par l'examen critique de la langue hégémonique qu'est le français afin d'exhumer la langue malgache, minoritaire et étouffée : « Ma langue à Za est à reconstruire. Ma langue à Za par personne n'est dite, santee, lue ou sanscrite. Za a tout à réinventer » (Raharimanana, 2008 : 18).

### **Imaginaire de la langue**

Si le « le but des littératures postcoloniales est de décentrer le point de vue », aux dires d'Yves Clavaron (2011 : 71), Raharimanana vient ici de livrer une des clés de compréhension de sa poétique, qui est au fond, faut-il le rappeler, une contre-poétique. Réinventer la langue en partant d'un parallélisme structurant : le fils perdu, la langue perdue, la raison perdue, d'une part ; le fils asphyxié, la voix étouffée, la langue opprimée, de l'autre. Ce n'est pas un hasard par ailleurs que Za martèle le nom de Saussure, le linguiste, en jouant sur la confusion des phonèmes [ch] et [s]. Laquelle confusion n'est autorisée qu'à l'intérieur du système phonétique mis en place par le personnage lui-même. Il dit dans ce sens : « la boue a pris ma saussure... retrouver ma saussure » (Raharimanana, 2008 : 30). En extrapolant à partir de cette similitude phonique, autorisée par le contexte où elle apparaît, on peut très bien entendre « retrouver ma langue », comme cela est explicitement énoncé dans le texte, notamment à travers les deux exemples ci-haut cités.

L'imaginaire de la langue occupe le texte et ce dès son seuil. Un premier élément de lecture est en effet donné par le nom du personnage éponyme figurant sur la première de couverture en guise de titre : le roman se veut lecture à rebours de l'ordre du monde, de Z à A, soit une caresse dans le sens opposé du poil, sans complaisance. La remontée alphabétique est une remontée de la langue, un travail de dépliage qui libère les énergies étouffées dans l'ordre convenu des mots et des lettres. L'image du fils étouffé revient allégoriquement comme volonté d'inverser le cours du fleuve de cellophane.

Ensuite, dans le récit, Za est, redisons-le, la première personne du singulier « je », mais que le narrateur peine visiblement à prononcer comme tel. Sa langue est atteinte d'un zézaiement occasionné par la torture subie par le passé, mais qui fonctionne à l'échelle méta-narrative comme trouble de la langue, indépendamment du handicap physique qui la détermine. Les deux aspects sont finement entrelacés dans le passage suivant où la torture est mise en scène :

Parle connard, pense maintenant ! ILS vous mettent debout, vous tombez presque ILS vous soutiennent ILS vous montrent qu'ILS ont doigt sur la détente ILS vous enfoncent le canon dans la bouce ILS cercent vos dents avec le viseur ILS tournent et tourent et tournent le canon, le viseur casse vos dents, blesse votre palais, meurtrit votre langue, votre langue est celle qui résiste le mieux, elle s'esquive, elle repousse, mais ILS savent qu'elle résiste la langue (Raharimanana, 2008 : 49).

En plus d'être sémantique, l'arbitraire de la violence subie est ici soulignée par un trait formel, la ponctuation et la typographie : rien ne paraît justifier la majuscule dont se pare l'impersonnel « ils », si ce n'est le despotisme de la grandeur qui atteint les moindres lettres du mot. En outre, la suppression du point avant ce pronom souligne en un sens l'impunité avec laquelle ce personnage pluriel agit, sans tenir compte pourrait-on dire des lois et des règles contextuelles. C'est un personnage qui fait effraction et impose sa loi dans la phrase comme dans le réel.

Le trouble de zézaiement propage l'onde de choc, l'étend à tous les recoins du texte et se trouve à l'origine d'un nombre infini de permutations phonétique : le [s] devient [ch] ; le [j] devient [z], etc. Les permutations inverses sont aussi soutenues. L'anomalie et l'erreur sont pleinement assumées, car elles sont le lieu de régénérescence de la langue, qui la pousse à dire ce qu'elle étouffe et refoule : « car même du riz qu'on récolte, on perd des graines, ainsi des nombreuses paroles

subsistent des erreurs. Alors si ma parole, à vous, va de travers, zetez-la, Za vous en prie, zatez-la mais ne zatez pas ma parsonne » (Raharimanana, 2008 : 13).

Si le narrateur persiste dans « l'erreur » (rappelons ici la signature du prologue : « signé et persisté », tient-il à préciser) c'est qu'il y a une exigence poétique à laquelle obéit le texte et qui lui impose un certain nombre de contraintes. Il s'agit en effet d'une énonciation à double portée :

- relativement à l'économie du sens de l'œuvre, le zézaïement comme indice de folie de la langue, a valeur écosophique<sup>4</sup> ? Cette valeur étaye un ordre qui échappe au discours doxique et cherche une refondation du langage à l'image des dispersions de sens expérientielles. Le mimétisme dans ce cas s'entend comme transcription et non représentation du réel. Car, à quoi servirait une langue, reflet de la loi et de la norme, coercitive et inhibitrice, pour dire un réel anomique, éclaté, dispersé. « Ma tribune s'érixe et se mire dans le fleuve de cellophane » (Raharimanana, 2008 : 47), annonce le narrateur comme pour parodier le vers<sup>5</sup> d'Aragon (*Les Yeux d'Elsa*) : l'élément liquide n'est pas une surface lisse où se mirent les étoiles, mais bien le miroir trouble qui renvoie l'image du désastre humain d'un peuple. On peut également y lire le sentiment d'un narcissisme piétiné, comme le stipule déjà la variation « chaussure/saussure ».

- à l'échelle paratopique<sup>6</sup>, en envisageant ici l'œuvre dans le contexte de l'institution littéraire globale, l'énonciation assumée par le protagoniste a valeur politique dont il est juste le porte-voix : elle est réaction et résistance à l'ordre politique de la langue, à une langue forgée dans d'autres lieux et horizons, inadaptée aux paysages du Sud et à l'anomie régnante : « Za ramasse mes mots parmi les détritrus que le courant emporte » (Raharimanana, 2008 : 47). La langue de Raharimanana revêt quelque part valeur d'échange (la question écosophique de la valeur chez Guattari) : elle recycle les mots du lexique occidental, dont la dimension politique et historique est relativisée voire contestée, et les acclimate aux données endogènes, pour ensuite les faire figurer dans

---

<sup>4</sup> J'emploie le terme « écosophie » dans le sens que lui donne Félix Guattari dans un entretien paru dans *Terminal*, n° 56 ; entretien portant le titre « Qu'est-ce que l'écosophie », accordé à Eric Braine et Jean-Yves Sparfel. L'auteur y définit le concept comme suit : « Je conçois l'objet écosophique comme articulé selon quatre dimensions : celles de flux, de machine, de valeur, et de territoire existentiel. » L'écosophie est dans ce sens un dépassement de la simple écologie, puisqu'elle assure la jonction entre systèmes symbolique, dont la langue, et le territoire de vie. Il y aurait selon moi rupture écosophique si la langue perd sa valeur « jonctive » avec le territoire existentiel. *Za* semble dans ce sens vouloir assurer la coïncidence des termes en faisant subir à la langue la violence qui atteint son corps.

<sup>5</sup> « Tes yeux sont si profonds qu'en me penchant pour boire / j'ai vu s'y mirer les étoiles »

<sup>6</sup> Dans *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (Paris: Armand Colin, 2004), Dominique Maingueneau pose la paratopie comme principe énonciatif paradoxal de l'œuvre littéraire, qui ne peut se fixer en un lieu unique. « Paratopie qui n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser » (2004: 52) cela implique une nécessaire articulation avec le contexte dans le lequel l'œuvre émerge et qui lui confère une valeur dialogique avec des instances extratextuelles, de type institutionnel notamment.

une économie dialogique avec ce même Occident. Il s'agit d'être un « barbare » (Derrida) et de l'assumer. Car la désaliénation passe par la revendication de l'aliénation effective. Il en ressort que c'est la langue qui est le lieu de cette aliénation. Ceci invite à parler à propos de ZA de *texte transcriptif*. Par là je désigne « *le réemploi mimétique de la langue selon des normes imaginaires et non linguistiques, conformément à des nécessités narratives, spécifiques à l'œuvre et à son paratope* ». Le texte transcriptif parle donc du réel dans un autre sens que ne le fait le réalisme. Il obéit chez Raharimanana à un principe général, fondé sur une fonction créative et ré-créative du langage. À ce principe il y a un outil tactique : le zézaïement, qui assure la médiation entre l'oral et l'écrit. On comprend que si le personnage est atteint dans sa compétence langagière objective, physique, ceci n'engage pas forcément et logiquement l'écrit. Or, c'est cette assumption qui est soutenue : le texte est dit et non écrit, d'où la liberté de ton et de discours constatée. L'articulation oral/écrit étant une composante relativement autonome qui dérive de la dimension transcriptive.

La licence que prend le texte dans l'usage de la langue procède, somme toute, d'une poétique de l'anarchie créative et ré-créative qui libère la parole en vue d'une langue plus fidèle au dehors, c'est-à-dire plus adéquate, et qui se trouve étouffée par la langue du maître. On pourrait à la limite parler de texte défouloir si l'essentiel n'était pas de pointer du doigt le drame humain et la tragédie historique malgaches. On constate alors que le français a du mal à habiter cet imaginaire débridé et rebelle. Le lecteur mesure au niveau textuel, et à travers les occurrences ci-haut relevées, sciemment invoquées au terme de l'analyse, cette esthétique de la condensation et de la transcription qui mime le lieu-dit, dressant un parallèle signifiant entre charge mémorielle et décharge littérale. D'où l'impression que l'on garde à lire *Za* d'une parole toujours excédée, comme le laisse entendre cette phrase qui revient en leitmotiv dans le texte : « Tout et ça encore » (Raharimanana, 2008 : 65).

## **Conclusion**

Raharimanana fait de la langue française, comme lieu d'un imaginaire autre à questionner ou à mettre en crise, le centre de sa poétique. Cette langue ne peut dire le réel malgache sans fourcher, sans subir en somme toutes les inflexions et les adaptations nécessaires pour devenir apte à dire et à révéler à l'échelle du texte les refoulés de l'Histoire. Car le dire d'ailleurs de la langue française est un dire brouillé, faussement transparent, qui n'est pas fait pour transcrire la dépersonnalisation de l'homme malgache. L'écriture est ainsi une trans-écriture puisque son lien intime avec

le réel, dans un sens tout autre que le réalisme, l'engage dans un processus mimétique par le langage des formes de vies, brisées, inachevées, « désarticulées » et en suspens. Dans le préfixe « trans » se trouvent supposés la souffrance, l'aliénation, l'abandon, l'oubli. La transécriture est aussi, au fond, une forme de résistance qui invoque les forces vitales d'une utopie salvatrice par le mot régénéré et déplié, dont la charge sémantique inédite se déploie au sein des silences de la langue.

## **Bibliographie**

ARAGON, Louis (1942). *Les Yeux d'Elsa*. Paris : La Baconnière.

BENGESCO, Georges (1890). *Voltaire. Bibliographie de ses œuvres* III. Paris : Perrin et Cie.

CLAVARON, Yves (2011). *Poétique du roman postcolonial*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix (1972). *Kafka : Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit.

DE NERVAL, Gérard (1856). *Les Chimères*. Paris : Michel Lévy frères.

FOUCAULT, Michel (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris : Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.

GUATTARI, Félix (1991). « Qu'est-ce que l'écosophie », *Terminal*, n° 56, novembre-décembre, pp.1-4.

MAINGUENEAU, Dominique (2004). *Le Discours littéraire. Scène d'énonciation et paratopie*. Paris : Armand Colin.

RAHARIMANANA, Jean-Luc (2008). *Za*. Paris : Philippe Rey.

## L'ARCHI-ÉCRITURE D'UNE BI-LANGUE CHAMOISIENNE

**Wafa TRIKI**  
Un. de Tunis  
[triki\\_wafa@yahoo.fr](mailto:triki_wafa@yahoo.fr)

**Résumé :** Dans un contexte bilingue, les auteurs antillais se servent d'un style particulier afin de réanimer l'imaginaire créole. Patrick Chamoiseau a dans ce sens choisi d'orienter sa résistance dans et par le langage. En introduisant l'oralité dans son texte et en choisissant l'hybridité comme trait stylistique qui lui est personnel, Chamoiseau revendique une écriture dynamique et fidèle à son origine créole, mais il tente surtout de mettre à jour la langue créole longtemps dominée et opprimée par la langue française.

**Mots clefs :** Créolité, bilinguisme, langue créole, oraliture, hybridité

**Abstract :** In a bilingual context, Caribbean writers often resort to a distinctive style to revive the imaginary of the creole. Patrick Chamoiseau, in this prospect, chose to orient his resistance in and through language. By introducing orality in his text as well as adapting hybridity as a personal stylistic style, Chamoiseau showcases a dynamic form of writing true to its creole origins and attempts to update the creole language which was long dominated and oppressed by the French language.

**Keywords :** Creole, bilingualism, Creole language, oraliture, hybridity

Puisqu'il est difficile de décrire la manière d'écrire de Patrick Chamoiseau ou encore de répondre à la question s'il écrit dans une langue qui serait sienne ou que l'on saurait déchiffrer, nous avons choisi d'emprunter la voie d'une analyse stylistique qui empruntera ses modalités à l'architecture. En lisant pour la première fois une œuvre de Patrick Chamoiseau, tout lecteur est frappé par l'irrégularité qui hante l'écriture de cet écrivain. Métissage entre deux langues, fiction et autobiographie intercalés en passant par une syntaxe déroutante et une ponctuation capricieuse, l'écriture chamoisienne semble s'opposer à toute forme de systématisation.

Cette subversion, bien qu'elle ait motivation politique et éthique, fera l'objet d'une analyse stylistique dans le présent travail. Nous ne nous attarderons pas sur le colonialisme et l'histoire politique des Antilles pour expliquer nos exemples et la démarche que nous décrivons de « déconstructive ». Nous avons choisi de montrer l'érosion d'une structure telle qu'elle se manifeste dans les textes de Patrick Chamoiseau. Sa vision du monde et sa conception de la littérature est-elle manifestement liée à cette hantise de l'ébranlement et de la déstabilisation ? L'architecture de la langue dans laquelle il s'exprime serait-elle à l'image d'un monde qu'il rêverait de rebâtir à nouveau ?

Nous tenterons de répondre à ces interrogations dans un premier temps en analysant cette démarche « déconstructionniste »<sup>1</sup> que nous empruntons à Derrida. Nous garderons quelques éléments caractéristiques de ce mouvement qui s'est appliqué à la littérature et à l'architecture comme l'idée de fragmentation, la rupture avec la régularité et le « chaos contrôlé ». Si nous partons d'un a priori résidant à vouloir attribuer à toute œuvre littéraire un monde qui lui est propre, la « déconstruction » du sens tel que ce monde l'aurait instauré ne serait qu'une étape vers la construction du langage. En ce qui concerne notre travail sur l'œuvre de Chamoiseau, cet acte de destruction cristallise une « vengeance » au traitement univoque de la langue française telle qu'elle a été élaborée par le colon.

Le premier aspect de la « techné » chamoisienne que nous relèverons est l'invention d'une nouvelle grammaire.

---

<sup>1</sup> Nous empruntons la notion de « déconstruction » à l'esthétique de Derrida. Toutefois, il faut souligner que nous en donnons un autre fonctionnement dans cet article et que nous la rattachons précisément aux textes de Chamoiseau.

## Ébranler : Dé-grammatologie et déconstruction

Afin de saisir la complexité du monde et du vécu dans des mots aussi ressemblants, Patrick Chamoiseau a choisi la voie de l'insatisfaction face au matériau linguistique dont il disposait. Ceci a engendré tout un processus de destruction de la langue jusqu'à un stade de dé-grammaticalisation.

Une promesse déjà formulée dans son essai *Écrire en pays dominé* où il « encourag[e] à se moquer de [la] grammaire, [de la] syntaxe et de l'orthographe, à faire roussir la feuille de ses brûlures intimes » (Chamoiseau, 1997 : 120).

Le premier aspect que nous relèverons est celui de la gesticulation déconstructionniste de la grammaire, et qui se manifeste au niveau de la construction syntaxico-phrastique. Plusieurs configurations sont possibles :

Il y a tout d'abord la construction de phrases inachevées, ponctuées de mots créoles ou ce que nous appellerons la technique du collage, comme ce qui suit :

Et je frappai. Biwoua. Biwoua. D'une main. Biwoua. Avec mes peurs, mes haines, ma rage et mon envie de vivre. (Chamoiseau, 1984 : 147)

Elles paraissent provenir de partout, sillons de terres, zinzole de parlers siwawa de peuples, grands bouquets de personnes. (Chamoiseau, 1988 : 147)

Dans ce cas de figure, le mot en créole pourrait puiser sa signification dans le cadre de la phrase française ou le plus souvent référer à des instances sonores que la répétition met en relief mais la diglossie français/créole transparait notamment dans les syntagmes composés renvoyant au rythme du créole :

- de-peur-que-ça-ne-suffise-pas  
- Nono-Bec-En-Or / viande-cochon-riz-pois rouge  
- Elle charroie les âmes dans une charrette-à-boeufs-hallée d'une seule épaule.  
(Chamoiseau, 1988 : 93)

Toutefois, comme le remarque Marie-Josèphe Descas dans sa thèse de 1995, la langue du roman reste essentiellement le français. Elle précise même que « si l'on considère la faible présence du créole on est [...] tenté de parler d'ornements linguistiques, d'artifices visant à créer un effet d'oralité » (Descas, 1995 : 44). Ce qui nous semble intéressant à relever dans la langue de Chamoiseau dépasserait donc le stade de la diglossie et cette cohabitation entre les deux langues. Le phénomène de

«destruction» que nous avons choisi de mettre en lumière concerne la grille interne des mots, leur dynamique et la manière par laquelle ils occupent l'espace de la phrase. Ce qui est frappant par exemple, c'est l'éclatement de la forme canonique au niveau de la syntaxe. Bien que le sens semble clair et facile à identifier, la structure canonique de la phrase est diffractée et ré-agencée.

Ex1 : Redescendre vers cette terre où inscrire sa vie, planter sa résistance

Ex2 : Je les ai vus immobiles en eux-mêmes, le regard par en dedans. Je les ai vus folklorisés dans un spectacle d'eux-mêmes.

Ex3 : J'ai rêvé leur rencontre. (Chamoiseau, 1997 : 67)

Dans le premier exemple, nous relevons une construction syntaxique brouillée, le sujet est absent et les verbes sont mis à l'infinitif mais le sens global de la phrase reste compréhensible. Ce «dé-figement» de la structure canonique de la phrase permet à Chamoiseau de manipuler à sa guise la langue française et d'y faire naître une nouvelle langue qui lui est propre.

En ce qui concerne les exemples (2) et (3), l'auteur joue sur la transitivité des verbes et la nature des prépositions utilisées. Afin de désacraliser les règles du « bien – écrire », Chamoiseau a recours à cette technique du transcodage dans ses textes.

Le procédé de répétitions quant à lui, étant un procédé purement oral, contribue à cet acte de déformation du texte mais a aussi une fonction amplificatrice, typique de la langue créole :

Une eau glacée-glacée

À mesure-à mesure.

Il empochait rapide-rapide ses touches.

kia kia kia, Doudou-Ménar, mains aux hanches, trouve de quoi railler malgré l'épaisse poussière.

L'innommable. L'innommable.

C'est revenais que je revenais. (Chamoiseau, 1997 : 125)

Dans cette même optique de «dé-règlement » syntaxique, le troisième cas de figure que nous relèverons est celui de l'énumération par le point. Cette dislocation de la phrase, réduite à une suite de mots séparés par le point et la virgule, se fait par la composition binominale. En juxtaposant des mots de nature syntaxique différente, sans article le plus souvent, la phraséologie chamoisienne devient une mise en image de sensations, de pensée et de souvenirs. Le souci de la syntaxe n'étant plus de valeur, les

phrases longues et disloquées tendent à devenir une sorte de « torsade » :

Mythes.Rythmes.Emotions.Traditions.Ethnies.Peuples.Cosmogonies.Tambours.Askia le Grand. Les princes de Ghana. Ogtomméli. Architecte de Djénné.... (Chamoiseau, 1997 : 57)

Je me souviens d'une remontée de fleuve en Guyane et de nos passages dans des villages amérindiens. L'immobilité. Le silence. La décrépitude diffuse » (Chamoiseau, 1997 : 87)

Nous retrouvons ici la promesse tenue par l'écrivain dans son essai de « prendre les mots comme points d'irradiation et non pour ce qu'ils signifient, les placer inattendus, obsolètes, en effarement précieux, récapituler scandaleux son lexique» (Chamoiseau, 1997 : 147)

Par conséquent, nous retiendrons une *techné* chamoisienne qui laisse le créole exister par lui-même dans le texte sans forcer le frottement des deux langues. À la question de Barthes : « Faut-il tuer la grammaire ? », l'écrivain semble avoir répondu par l'affirmation. En *retravaillant les assises de la langue française*, Chamoiseau libère son écriture du corset classique en s'autorisant de nouvelles formes syntaxiques, phoniques et même orthographiques. En désacralisant l'ordre grammatical, Chamoiseau se fraye un chemin personnalisé dans la langue du maître. « Comment écrire dominé ? », s'est-il demandé au début de son essai, et il semblerait que l'expérience du frayage d'écriture soit la seule voie pour réadapter la langue à sa vision du monde et du langage.

Frankétienne parle de « schizophonie littéraire » ; Confiant affirme, quant à lui, que «chez Chamoiseau, deux langues distinctes, quoique fortement embrassées, continuent de parler et c'est là un véritable défi pour les traducteurs de ses romans», mais ce qui demeure une certitude c'est que cette langue qu'il invente est plus que jamais le véhicule du renouveau, « l'arme maîtresse de la geste libératrice ».

### **Transformer : Ponctuation/ Italique**

Après le processus de destruction que nous venons de relever au niveau de la syntaxe, il nous paraît tout aussi important de nous arrêter sur un autre aspect de l'archi-écriture chamoisienne. Cet aspect nous le résumerons dans l'acte de « transformer ». Notre analyse s'attardera sur le pan typographique du texte.

En effet, si la page est le lieu de la fabrique du texte, il ne faut pas oublier, comme le rappelle Louis Hay, qu'elle est également un objet et par là, susceptible d'être

lue mais aussi regardée. Chamoiseau, dès avant l'écriture de son roman, semble aller au-delà de la contrainte matérielle, s'en jouer pour s'approprier un espace graphique, aussi inconfortable soit-il. Ainsi, la graphie des lettres, la disposition spatiale des blocs graphiques et la ponctuation retracent parfois à elles seules un itinéraire de lecture très particulier.

L'usage de l'italique par exemple est très fréquent chez Chamoiseau, se présentant comme un « marronnage à l'intérieur même de la langue ». Le mot en italique qui est par définition un mot difforme, non droit et intrus, contribue à cette esthétique de la « défaillance » comme on pourrait l'appeler. Étant un mode d'expression à part entière et une affaire de perception avant toute chose, la typographie a un rôle primordial dans l'écriture de notre auteur. Afin de pouvoir parler d'un monde en mosaïque, il semble préférer une typographie ressemblante faisant défi à la rigidité de la monotonie de la page.

La rupture avec « la divinité monolingue » (Chamoiseau, 1997 : 64) ne serait possible par conséquent que par une mutabilité du « signe » dans son sens le plus large. Le brouillage de la structure habituelle de l'écriture par une typographie délivrée permet à l'auteur d'investir sa poétique de la transfiguration dans l'espace visuel de la page mais donne aussi lieu à des mots friables, insaisissables que l'écrivain lui-même ne réussit pas toujours à fixer dans la phrase.

Une autre manière dont se manifeste la typographie chamoisienne est la ponctuation. Parfois absente, d'autres fois excessive et accablante, elle est toujours imprévisible dans les textes de l'écrivain. Ainsi, Nous pourrions résumer l'approche chamoisienne de la ponctuation à un « testament trahi », pour emprunter l'expression à Kundera.

Afin de mettre « en suspens les anciennes certitudes », la ponctuation est désormais improvisation. Le point comme la virgule, les points d'exclamation, les parenthèses, les tirets et les blancs affichés sur la page se transforment en « actes instaurateurs ». Le point par exemple devient un élément d'intersection qui assure la cavité de la position des mots. Il n'est plus disposé à la fin des phrases mais joue le rôle d'une « hache » rythmique dans le texte : « Puis elle s'immobilise. Blo. Dans un effacement. Et l'attend. » (Chamoiseau, 2004 : 174)

En outre, le tiret, ou comme l'appelle Gay Carroux « le bout et le but du texte » a une place assez particulière dans l'œuvre de Chamoiseau. Il se décline sous deux formes : point de conjoncture entre les mots ou sous la forme d'un long trait équivalent

à un moment de silence dans la phrase. Il peut suggérer :

- l'insuffisance de parole lorsqu'il est à la fin de la phrase suivi très souvent des trois points de suspension : « J'allais fesser sur lui le désastre d'une foudre. J'étais là avec lui. Me voici, te voilà. Mais-----A-a !...----- » (Chamoiseau, 2004 : 57)
- Une digression dans la phrase jouant ainsi le rôle de la parenthèse tout en imposant une rupture plus marquée : « Cette force irrépressible -----ce jour là-----le foudroie contre une chaudière » (Chamoiseau, 1997 : 56) ; « Avant l'aube-----quand une leur médicinale s'apprête à lever de terre pour prophétiser un soleil innocent-----l'esclave vieil homme se redresse. » (Chamoiseau, 1997 : 55)

Il peut aussi mettre en relief un terme en particulier comme une variante des guillemets ou de l'italique :

Il eut l'impression d'être [...] une chair opaque qui lui restitua -----brutale-----la horde des sensations du monde. (Chamoiseau, 1997 : 65)

comme il peut simplement servir de « point de couture » par le biais duquel l'auteur invente des mots. Il serait, de ce fait, un signe d'intersection permettant la technique du montage. :

Des claquements-pack  
Des roulis-roulés  
Les femmes à tête-chien  
La fougoune des femmes-Zombis  
Les roulis-roulés (Chamoiseau, 2003 : 170)

En multipliant les fonctions des signes de ponctuation, Chamoiseau se réapproprie les ornements de la langue pour les doter d'autres capacités textuelles. Rendant ainsi « le relief discontinué » de l'écriture comme il l'a souhaité dans *Eloge de la Créolité*.

Griffonner le texte et fréquenter les hors-pistes s'avèrent les mots clés de la poétique chamoisienne. Les différentes analyses que nous venons de mettre en lumière nous montrent une écriture sans cesse travaillée de l'intérieur par sa propre fragmentation et orientée par le tissage des correspondances internes. Dépassant dès lors le projet d'une bi-langue, Chamoiseau se serait inventé une nouvelle langue en faisant de son texte un véritable laboratoire d'expérimentation. Nous rejoignons ici le concept de « pré-littérature » dont parle Dominique Chancé.

Tout se passe dans l'espace interne du texte comme s'il devait agir, agencer, construire verbalement l'espace pour pouvoir le maîtriser et y laisser la trace d'une conquête.

On pourrait y percevoir le déploiement poétique d'un «programme opératoire» pour reprendre l'expression d'Umberto Eco. La recherche d'un ordre architectural «nouveau » est de ce fait rendu possible grâce à ce travail artisanal sur la langue. « Un auteur en souffrance », comme l'affirme Dominique Chancé, Chamoiseau comme tout auteur francophone contraint d'écrire dans une langue qu'il n'a pas choisie se plait dans la défiguration du matériau linguistique.

Néanmoins, tout excès se fonde sur l'immensité d'un manque ; et puisque les mots ont longtemps été confisqués au peuple antillais, l'écrivain se serait donné pour mission non seulement de résister par la subversion et la dislocation de la « stricture » comme l'appelle Derrida, mais de se fonder un nouvel espace sémantique que le lecteur se doit de déchiffrer et d'accepter.

### **Inventer, bâtir : se créer un nouveau vocabulaire**

En véritable architecte des synesthésies et compositeur des univers en interférences, Chamoiseau a choisi d'adopter une écriture « tentaculaire » dans l'ensemble de son œuvre. Que ce soit dans les essais ou dans les romans, le lecteur est sans cesse confronté à un lexique nouveau qui se manifeste différemment d'un texte à l'autre. Outre les mots composés par exemple sur lesquels nous nous sommes attardés et que l'auteur se plait à ré-agencer et à en modifier le sens par la structure de la composition, une perpétuelle gestation sémantique hante l'œuvre. Les signes s'entrechoquent et renvoient à leurs doubles contraires, s'ouvrant ainsi à la signifiante plurielle.

Dans *Écrire en pays dominé*, il revient sur des termes du langage courant pour les redéfinir. Le mot « île » par exemple sera remplacé par le mot « pays ». L'écrire sera défini comme «le béni-commerce des incertains, lucidité offerte aux déroutes accidentelles».

Dans son roman *L'Esclave Vieil homme et le molosse*, il invente des mots comme « kakouin », « Agiferrant » qu'il définira comme l'habitant d'une lune ; le terme « blogodo » signifierait « la foule » ; des « ti-cochons-sianes » seraient des créatures de l'espèce des cochons ; et les « Pamoisés » des habitants étranges de la forêt. Pour nommer son pays d'origine, Chamoiseau emploie l'expression « le pays mien » ou encore « cette géographie-paradis ». La colonisation aura pour synonyme «la mise-

sous-relation ». Le mot « oraliture » se réfère à tout ce qui est lié à la parole ; les mots « policeraïlle » et « policeraïe » désigneront la police ; « vagabonnagerie » ou « macaquerie » signifient « méfait » ou « infraction » ; et « *empoisonnade* » sera employée pour remplacer « empoisonnement ».

Le manège de la langue qu'instaure Chamoiseau n'épargnera pas le niveau sémantique du texte en mettant à nu l'unité linguistique qu'est la phrase.

En s'affranchissant des canons de la langue française, l'écrivain se débat aussi contre un lexique insuffisant et incapable d'exprimer sa pensée. Ce manque sera comblé par ce qu'il appelle « des mots-rescapés », « des mots-mutants », « des mots-glissants », des mots « cassés-ouverts », des « mots-désordres », des mots « rafales-hallucinés » (Chamoiseau, 1992). Cette gêne ressentie par l'auteur n'est pas loin de ce que voulait exprimer Derrida lorsqu'il affirmait : « Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne » ; le malaise qui caractérise la poétique de Chamoiseau se résume en effet dans cette formule puisque l'ensemble de l'œuvre est traversé par « l'amour-haine » que l'auteur voue à la langue française.

Néanmoins, en plus de « dé-livrer » son texte des vieux carcans de la langue française, Chamoiseau impose à son lecteur un parcours labyrinthique où il se doit d'être prêt à l'inexactitude du récit. Nous passons donc à notre dernière étape de l'archi-écriture chamoisienne et qui se manifeste dans l'archi-lecture d'un lecteur augmenté.

### **Dé-router « l'archi-lecture » ou l'exercice énergétique d'un lecteur augmenté**

Nous avons choisi de nous attarder dans un dernier temps de notre analyse sur un autre mouvement qui est celui de la « déroute » au sens étymologique du mot. L'œuvre de Patrick Chamoiseau est en effet une œuvre vertigineuse et dynamique. Dans son ouvrage consacré à l'ensemble de l'œuvre de l'auteur, Samia Kassab Charfi parle d'une « fréquentation erratique des hors-pistes ».

Le premier aspect de « cette déroute » se manifeste dans le recours aux images et aux métaphores. En effet, c'est une constante que de se heurter à ces mécanismes dans le texte qui touchent directement le niveau de l'interprétation. Lorsque l'écrivain affirme que « [l]'objet de la littérature n'est plus de raconter des histoires, mais d'essayer d'opérer des saisies de perceptions, des explorations de situations existentielles, qui nous confrontent à l'indicible, à l'incertain, à l'obscur, il s'identifie lui-même comme « auteur d'images » plutôt que romancier. Préférant les décrochages

et les détours, il a très souvent recours à la métaphore ; par exemple :

Camper entre deux rêves  
De lentes processions de chairs défaites, maquillées d'huile et de vinaigre  
Le cerveau naufragé sans boussole, ahuri sous les balais des manmans.  
Les mailles de la mémoire et les cendres du temps.  
[Mon] île s'est muée en un magma de terres de feu, d'eau et de vent agités par la soif des épices. (Chamoiseau, 1997 : 21)

Ainsi, par le souffle de l'écriture imagée, et précisément par le biais de la métaphore, le texte s'ouvre à plusieurs sphères sémantiques et offre au lecteur une matière à déchiffrement. S'inspirant des références culturelles créoles et donnant libre cours à son imagination, Chamoiseau dérouté la logique de son lecteur et l'invite à méditer sur de nouvelles possibilités du langage.

## **Conclusion**

Pour conclure, nous dirions que l'œuvre de Chamoiseau apparaît comme une spirale, une matrice de questionnements et de formulations salutaires visant à établir un rapport nouveau et différent à la langue. Il importe peu de savoir si cette langue est la sienne, mais en tant que contestation radicale, l'œuvre de Patrick Chamoiseau se voudra un espace de résistance et de mutation de et par la langue. Qu'il emprunte la voie de la concision ou de l'excès, l'écrivain a su concilier les mots avec sa vision du monde et des choses pour nous offrir un spectacle permanent que célèbre une écriture fuyante et inassignable. Si nous avons choisi à l'occasion de cet article de nous attarder sur des volets encore peu étudiés de l'œuvre chamoisienne comme la ponctuation, la typographie, mais surtout l'invention sémantique qui instaure une véritable secousse dans le texte, c'est surtout pour montrer que la créolisation du français se déploie chez lui sur plusieurs niveaux et ne se limite pas au métissage des langues.

À la question posée lors de ce colloque si Chamoiseau avait finalement une langue qui serait sienne, nous laissons encore la réponse en suspens. Une certitude demeure pourtant : il y a chez lui une quête perpétuelle que l'œuvre met en place et que la jonglerie verbale en est le seul garant.

## Bibliographie

- AUZAS, Noémie (2004). *La créativité verbale dans l'œuvre romanesque de Patrick Chamoiseau : langues et langages*. « *Chronique des sept misères, Solibo Magnifique, Texaco* ». Université de Grenoble III, Juin.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997). *Ecrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1999). *L'esclave vieil homme et le molosse*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (1988). *Solibo Magnifique*. Paris : Gallimard.
- CHAMOISEAU, Patrick (2013). *Le papillon et la lumière*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- DELEUZE, Gilles (1978). « Philosophie et minorité », *Critique*, n°369, février, Paris : Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1967). *L'Écriture et la différence*. Paris : Le Seuil.
- FANON, Frantz (1991). *Peau noire, masques blancs*, rééd. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- GAUVIN, Lise (2004). *La fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjane Ducharme*. Paris : Le Seuil.
- HOFFMANN, Léon-François (1982). *Le roman haïtien, idéologie et structure*. Sherbrooke Québec : Éditions Naaman.
- MOURA, Jean-Marc (1999). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF.
- PERRET, Delphine (2001). *La Créolité, espace de création*. Guadeloupe, Guyane, Martinique, Réunion, Paris : Ibis Rouge.
- SARTRE, Jean Paul (1965). « L'écrivain et sa langue », *Revue d'Esthétique*, XVIII° - 3 et 4.
- SEGALEN (1986). *Essai sur l'exotisme*. Paris : Collection J'ai lu.
- SPITZER, Léon (1961). *Les études de style et les différents pays*. Actes FILIM.
- TODOROV, Tzvetan (1966). *Perspectives sémiologiques*. Communications, VII.

## **LE DÉDALE DES DISCIPLES DE RÉMY TISSIER : entre «Hétérarchie» linguistique et transgressivité littéraire**

**MAMADOU FAYE**  
Un. Cheikh Anta Diop/Dakarr  
[fayserere@yahoo.fr](mailto:fayserere@yahoo.fr)

**Résumé :** Estomper, voire abolir, les hiérarchies et faire chuter les enclos identitaires : voilà les nouveaux sillons qu'un des versants de l'esthétique moderne et contemporaine, représentée ici par *Le Dédale des disciples* de Rémy Tissier, se propose d'ouvrir. Le présent article se donne pour objet d'étudier les frictions par lesquelles s'opère la dissolution des hiérarchies et se constitue l'hétérogénéité sur la plate-forme linguistique qui donne ainsi lieu à une esthétique de l'ébranlement. Il se déploie suivant la programmation de deux escales : une première escale qui, analysant l'«hétérarchie» linguistique, montre que les langues, même les plus lilliputiennes, sont autant de clés ouvrant la réalité pour faire jaillir et saillir le différentiel. Chacune de ces langues est dépositaire et porteuse d'un empan de sens de l'expérience humaine. D'où la nécessité de maintenir la balance égale entre les langues pour le respect et le bien de leurs dignités respectives. Une seconde escale permettra de se pencher sur la dimension prévisionnelle du parti pris transgressif pour faire observer que l'autre enjeu du plurilinguisme résiderait dans sa capacité à tordre le cou à l'absolutisme et à faire tourner à plein régime la machine de la relativité pour un bien meilleur dessein et destin de l'humanité.

**Mots clés :** langue, égalité, diversité, hiérarchie, transgression.

**Abstract :** To blur, or even to abolish, hierarchies and to bring down the enclosures of identity – such are the new paths that one of the strains of modern and contemporary aesthetics, represented here by Rémy Tissier's *Le Dédale des disciples*, sets out to explore. The present article aims to study the frictions through which hierarchies are dissolved and heterogeneity is generated at the linguistic level, giving rise to an aesthetics of “disquiet”. In a two-step argument, an analysis of linguistic “hierarchy” is first offered, showing that languages, even Lilliputian ones, are as many keys to approach reality, thereby enhancing the differences that matter. Every language is the guardian of a portion of the meaning of human experience. Hence the need to strike somewhat of a balance between languages, as a sign of respect for each one of them and to preserve their dignity. The second part of the study addresses the predictive dimension of the transgressive option, to conclude that the value of multilingualism is likely to reside in its ability both to shatter absolutism and to set the machinery of relativity to work at full speed, towards a better goal and a better destiny for all of mankind.

**Keywords :** language, equality, diversity, hierarchy, transgression.

Nous voudrions, à travers cet article, examiner, dans une perspective d'hétérogénéité et de transgressivité appliquée au plurilinguisme, le livre de Rémy Tissier, *Le Dédale des disciples* (2004). Mais auparavant, afin d'apporter une réponse assez fourbie à cette question, il nous paraît méthodologiquement approprié de procéder succinctement à quelques remarques préliminaires. En guise de décryptage du mot-valise « hétérarchie », il convient d'ores et déjà de relever que celui-ci est formé des substantifs « hétérogénéité » et « hiérarchie ». Ce concept inédit, presque un hapax dans le champ de la critique, nous est inspiré de Douglas Hofstadter (1985) qui l'a forgé pour désigner une « hiérarchie désacralisée d'où toute idée de priorité s'est évanouie » (Westphal, 2007 : 14), d'où toute notion d'infrangibilité est ruinée et abolie pour l'émergence d'une égalité des hiérarchies, pour leur nivellement intégral.

En faisant fi du primat des structures hiérarchiques au plan linguistique, des écrivains en sont arrivés à dénier au concept de hiérarchie son autorité, et à travailler à son détronement. Sous l'effet de leurs faits d'artiste, de créateurs, ce concept voit son autorité déboulonnée, son aura délitée et désagrégée : ou bien la verticalité devient étale, ou bien l'horizontalité devient verticale. Déchue, la « transcendance » intègre les rangs, la hauteur en prend pour son grade, et l'horizontalité interactive s'exhausse au même niveau que la verticalité canonique. L'opération de déstabilisation des grilles séparant les hiérarchies peut correspondre à la transgressivité, à la qualité de ce qui est transgressif, à ce qui a la faculté de poser des actes transgressifs, qui peut opérer des transgressions.

Appréhendée sous l'angle de la géologie, la transgression se rapporte au mouvement de la mer qui déborde sur les aires continentales avoisinantes. Mais dans l'usage courant, la transgression fait habituellement référence à la violation d'un interdit, au fait de passer outre une loi, ou encore à un refus d'obéissance. Adeptes des chemins de traverse, les créateurs aiment prendre des risques. Pour eux, la transgression est libératoire et permet de s'affranchir des limites du conformisme (Ventura et Mottet, 2009 : 7).

En nous appuyant sur la linguistique moderne, la sémiotique, l'anthropologie, la psychanalyse et la critique d'art, entre autres, nous nous pencherons sur le refus d'imposition ou de soumission qu'implique « l'hétérarchie » sur le strict plan linguistique. Suivant le second versant de notre analyse, nous verrons que l'écrivain, rétif aux hiérarchies, caresse le dessein et le destin d'aller au-delà des semblances fixées pour semer le bon grain des vertus préventives des conflits de culture.

## « Hétérarchie » linguistique

Durant les décennies passées, le roman s'est distingué par ses crises – de croissance peut-être – répétées. De telles crises affectent ses éléments constitutifs : le personnage, la narration, l'illusion romanesque, la langue. Nous voudrions nous attacher à deux aspects et à un moment circonscrit de cette pandémie atteignant la presque totalité de la sphère romanesque : la crise linguistique et celle affectant la narration. Le pied de nez fait à la norme unitaire et fédératrice, « les lignes de fuite, les mouvements de déterritorialisation et de déstratification » (Deleuze et Guattari, 2013 : 10) constatés par Deleuze, sont, entre autres, les symptômes d'une telle crise. Ce sont ces dérèglements et ralliements notés aux niveaux linguistique et narratif qu'il importe d'étudier ici. Il convient de préciser que le plurilinguisme est à entendre comme un aménagement de deux ou plusieurs langues et constitue un puissant, voire prodigieux, facteur d'ouverture. Dans le contexte de « l'hétérarchie », le plurilinguisme relèverait d'« une organisation acentrée d'une société de mots » (Rosenstiehl et Petitot, 1974 : 27) et, pour paraphraser Alain Finkielkraut, il n'est pas à considérer comme attributif mais comme conjonctif, c'est-à-dire qu'il s'exprime dans le «et», non plus dans le «est» (Finkielkraut, 2000 : 76). Plus simplement, il s'agit de hiérarchies qui se neutralisent les unes les autres à travers la diversité née de leur croisement fertile.

Mais « l'hétérarchie » n'a d'intérêt qu'en tant qu'elle désigne une mise en commun, un système associatif. Par conséquent, l'objet du présent article n'est pas de se limiter à constater la valorisation des hétérogénéités par la dissolution ou le nivellement des hiérarchies, ou leur résorption dans une catégorie supérieure comme celle des langues, mais bien d'étudier leur mise en jeu, leurs manipulations et leurs frictions, en vue d'explorer leur fertilisation croisée. La notion est doublement paradoxale car, à considérer le seul mot hétérogène, on fait tout de suite un énoncé paradoxal si, effectivement, on s'appuie sur la définition qu'en propose l'étymologie : d'après celle-ci, est hétérogène ce qui est constitué de genres différents. En nous appuyant sur la loi du genre que Derrida définit ainsi : « dès que du genre s'annonce, il faut respecter une norme, il ne faut pas franchir une ligne limitrophe, il ne faut pas risquer l'impureté, l'anomalie, la monstruosité » (Derrida, 2003 : 35), nous prenons mieux toute la mesure de cette contradiction. Et comme tout énoncé paradoxal, « l'hétérarchie » a une valeur heuristique propre à étudier le mouvement de débordement des limites, quand les hiérarchies se lézardent ou craquent aux coutures. Un tel réseau de craquelures se traduit par les solutions de continuité qui sont notées dans le récit et qui sont symptomatiques de « l'hétérarchie ». Ces ruptures fonctionnent

comme des alternances codiques, c'est-à-dire comme « la juxtaposition à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou sous-systèmes grammaticaux différents » (Thiam, 1997). Ce franchissement, qui fait écran et nuit à l'unité et à la cohérence linguistique, s'observe principalement à deux niveaux :

#### Au niveau des langues maternelles ou locales

Les mots des langues maternelles renvoient, selon la terminologie de Gobard, au « langage vernaculaire » (Gobard, 1976) puisque parlé spontanément, et moins fait pour communiquer que pour communier (nous avons, par exemple, le mot pulaar *Djamgwaeli*, 2004 : 110). Quant aux mots arabes, ils tiennent du langage « mythique » (Gobard, 1976) et/ou religieux (l'*alif*, *lam*, *xalima*, le *calam*, 2004 : 110). Le premier niveau se complète par les termes wolofs dont le récit est jonché. Forte de sa densité consécutive au fait qu'elle est parlée à l'échelle de la ville de Ndar (autre nom de Saint-Louis du Sénégal) et même nationale, cette langue wolof acquiert le statut de langage « véhiculaire ». Par l'essaimage de ses mots dans le récit, cette langue semble rivaliser âprement avec la langue française. Sa forte présence dans le récit serait emblématique de son aura dans la société sénégalaise et saint-louisienne particulièrement. C'est pourquoi Tissier y voit un langage ancillaire : « le wolof est la langue ancillaire de l'île » (2004 : 63). Tout comme le langage « véhiculaire » de Gobard, celui qualifié d'« ancillaire » par Tissier est destiné à la communication dans les centres urbains.

Mais les opérations de « l'hétéarchie » s'illustrent surtout à travers la juxtaposition de l'énoncé du mot ou du syntagme wolof et de sa transcription immédiatement suivie de sa traduction, ou inversement : « *Nio ko bok*, je vous en prie » (2004 : 87); « On dit debout et couché, *taxaw ak tēdd* » (2004 : 122). Ce faisant, Tissier sacrifie au xénisme propre à l'hétérolinguisme et qui a pour fonction d'indiquer, contrairement au pérégrinisme<sup>1</sup>, la présence d'un élément étranger dans une langue quelconque, généralement suivi d'une explication métalinguistique. Ainsi, le xénisme sera plutôt « une insertion d'origine étrangère souvent accompagnée – sinon toujours – d'une glose qui annule l'impression de faute » (Lawson-Hellu, 2003 : 318). Toutes ces deux opérations sont délibérément inscrites sur le même pallier et mises sur le même pied. Cela, loin d'être fortuit, figurerait une volonté de construire des hiérarchies convergentes, une hétéarchie. Cette démarche pédagogique qui viserait à enseigner les

---

<sup>1</sup> Le pérégrinisme s'insère dans un texte comme un élément étranger, sans toujours être suivi d'une traduction ou d'une note métalinguistique.

langues locales va jusqu'à toucher la didactique de la phonétique corrective. C'est ainsi qu'appréciant l'instrument à vent utilisé chez les Bassari, la femme du personnage principal trahit sa difficulté à articuler convenablement le nom de l'objet. Son compagnon s'en est offusqué, qui n'a pas manqué, non sans zèle, de sonner l'alerte : « J'ai essayé, pour que nous puissions garder la mémoire de cette flûte... – Ce n'est pas une flûte ! C'est un Ektümbó, prononce Lorenzo, comme expectorant la dernière syllabe, le "bó" » (2004 : 148). Du coup, la fiction mord sur la diction et renverse le rapport qui était de mise entre langue des dominants et langue des dominés : désormais chacun apprend la langue de l'autre, et vice-versa. La balance est ainsi maintenue égale – du moins à titre principal – entre l'intérêt à comprendre la langue locale et celle étrangère.

L'avantage de cet équilibre est de trois ordres : d'abord servir de bouclier aux langues locales dans un contexte où celles-ci sont menacées de disparition, happées qu'elles sont par une mondialisation assurant exclusivement la promotion des langues dites internationales composées respectivement des langues considérées comme hypercentrales (l'anglais, en l'occurrence) et celles qualifiées de centrales (l'espagnol, le portugais, entre autres). Cela risque de faire perdre aux langues locales leur âme ou même d'entraîner le « matricide [qu'il y a] dans l'abandon d'une langue natale » (Kristeva, 2007 : 7). « L'hétéarchie » mène ainsi le combat contre une certaine "glottophagie" rampante, qui s'épanouit insidieusement tel un fruit vénéneux, si l'on retient, selon une révélation de l'Organisation Internationale de la Francophonie, que « sur les presque 7000 langues que nous connaissons aujourd'hui, la moitié est appelée à disparaître au cours de ce siècle » (*La Langue française dans le monde*, 2010 : 267). Certaines langues, d'ailleurs, ont déjà fini ensablées comme un petit oued. Ensuite, il permet de s'enrichir – immatériellement – : la connaissance de plusieurs langues contribue à l'épanouissement non seulement moral et affectif, mais aussi intellectuel de ceux qui les parlent. Enfin, il conduit à s'émanciper de la première langue et à se prémunir contre le risque de fermeture d'esprit, de méfiance vis-à-vis de l'étranger, d'autosatisfaction, et d'absolutisme qui menace tout unilingue. Parler diverses langues renouvelle l'art de communiquer et de vivre comme il revigore la créativité. Ainsi que le perçoit Van Vlasselaer,

une culture autre est une culture différenciée du monde (...). Une lecture "dédoublée" de la réalité ne peut que déployer celle-ci, l'ouvrir (...). Alors [la] disponibilité à saisir le différentiel permettra une célérité, une vélocité qui (...) ouvriront à la créativité (Van Vlasselaer, 1994 : 109).

Mieux, l'arrivée (non l'intrusion) d'une nouvelle langue assure une fonction d'élévation : elle hisse d'un cran la langue première, il la tire hors de la sphère ténébreuse de l'absolutisme en la relativisant. L'enrichissement subséquent rehausse l'identité en la rendant plus consciente d'elle-même, en la remodelant.

C'est peut-être dans cette optique que s'inscrit l'intérêt à vivifier la langue, à lui donner un destin supérieur, à la transmuier en une chose ailée, en lui prêtant « l'orgueil d'accomplir ce que fut d'abord le projet idéal des abeilles natales. Voler plus haut que les parents : plus haut, plus vite, plus fort » (Kristeva, 2007 : 7). L'image ornithologique employée par Kristeva suggérant que la langue n'a cure des frontières, est aussi celle qu'utilise Tissier qui insère dans le récit cette réflexion par l'entremise de son personnage : « une langue n'est-elle pas comme un oiseau ? Elle a besoin de pattes pour marcher sur son propre terrain, sinon son terroir, mais elle a aussi, surtout, besoin d'ailes pour être lue le plus loin possible ... » (2004 : 79). Ainsi, la langue est une réalité hétérogène, dynamique et horizontale, en perpétuel déplacement vers l'inconnu. L'image de l'ornithologie<sup>2</sup> commune à Kristeva et à Tissier renverrait à ce que Lotman appelle la « zone du dynamisme sémiotique [qui rend] la frontière (...) bilingue et polyglotte » (Lotman, 1999)<sup>3</sup>. Au sein d'un tel espace, plus le signe s'éloigne du centre de la sémiosphère, plus il perd de sa fixité et plus il devient flottant. La force centrifuge à laquelle est soumise cette sémiosphère présente des zones d'indéterminations, et donc des hétérogénéités. Le plurilinguisme chercherait ainsi à abolir la relation hiérarchique entre les langues afin de créer les conditions amènes d'un vivre-ensemble, en vue de faire prospérer un colinguisme ouvert, inclusif et dynamique. Lequel colinguisme permettrait aussi de prévenir et d'endiguer l'érosion de situations conflictuelles, mais surtout de capter le potentiel évolutif du métissage des cultures.

Face à un tel enjeu, le roman se fait volontiers processionnel en faisant escorte à ce processus par lequel chacun, en s'extirpant du cocon douillet de sa propre langue, de sa sphère sémantique individuelle, consent à cheminer vers un univers collectif, pour apporter ainsi sa petite pierre à la fusion de diverses constructions du monde en un modèle de référence commun. L'auteur engage ainsi une médiation, une négociation par son texte pour « une mise en contact de [plusieurs] langues-cultures » (Syn-thèse, 2010 : 7). Enfin, les langues locales contribuent à faire acquérir à Tissier et à tout autre

---

<sup>2</sup> Cette image renverrait aussi, par la légèreté qu'elle symbolise, aux opérations de l'imagination, dont la nature vagabonde et butineuse fait qu'elle passe le temps voletant de-ci de-là, sans méthode, à la quête d'une matière à fournir à l'artiste.

<sup>3</sup> Lotman aborde la question du plurilinguisme sous l'angle de la sémiotique de la culture. La sémiotique étant à entendre comme « le milieu qui rend possible la création des signes ». À travers son étude, il valide la thèse de l'ambivalence des frontières. Selon lui, en raison de la porosité des frontières, les signes se transforment quand ils entrent en contact avec une autre culture.

étranger virtuel, non pas une identité unique, stable et statique, mais une identité plurielle, contrapuntique, qu'Edgar Morin désigne par la formule « identités concentriques » (Morin, 2002). Français natif, Tissier parle forcément anglais puisqu'il vit aux Etats-Unis, et, à la faveur de son séjour en Afrique, le voilà en plein apprentissage de certaines langues africaines et même de l'arabe. L'on ne saurait tout de même passer sous silence la non maîtrise, par Tissier, de l'orthographe des langues africaines. En font foi les irrégularités relevées dans la transcription de certains mots wolof (*jërëjëf* au lieu de « *jerejef* », 2004 : 176 ; *njiitu xaleyi* et non « *njit u xaléyi* », 2004 : 155, etc.). Si de telles erreurs ne sont pas volontaires, et qu'elles n'ont pas pour effet de marquer un certain niveau d'apprentissage de l'auteur, alors les éditions L'Harmattan pourraient être invitées à une plus grande vigilance.

#### Au niveau des constructions lexicales

Celles-ci portent sur le français « langue référentielle », suivant toujours la terminologie de Gobard. En plus des alternances codiques dont une des fonctions est de mettre sans cesse la pensée en porte-à-faux, on relève des barbarismes revendiqués et assumés (*famillicides*, *baguetterie*), des néologismes par lesquels la langue glisse ici dans les coulisses d'une logique récupératrice. Quant aux régionalismes (le mot *gadjé* par exemple), ils rendent le français dynamique et ouvert à la créativité en l'inféodant à une logique refondatrice et actualisante. Ils empêchent ainsi que la langue française souffre d'un marasme lexical, d'un manque criard de vocabulaire pour transcrire dans le langage quotidien les réalités nouvelles ou anciennes du monde. Ces néologismes comptent au nombre des initiatives novatrices visant à pallier ce que Marc Chevrier appelle « la fatigue linguistique de la France » (Chevrier, 2012). Pour se remettre de cette langueur dont elle souffre, pour s'offrir un ballon d'oxygène, la langue française a tout intérêt à se faire poreuse à l'instar du langage wolof, dont le narrateur dit qu'il est « absorbant comme une éponge sèche, émaillé de mots étranges et étrangers » (2004 : 16).

Cette étrangeté, pouvant aller jusqu'à relever d'une « langue “fôtive” de l'hybridité linguistique » (Cardonne-Arlyck, 2001 : 313), témoigne d'une intentionnalité à déstabiliser le système à partir de l'intérieur. Puisque la vie elle-même n'est guère juste, il n'y aurait apparemment pas de raison que les mots le soient. Pareille déstabilisation serait consécutive à une « recherche d'une dynamique du déséquilibre indicatrice d'un type supérieur d'évolution systémique » (Prigogine et Stengers, 1984 : 166) et/ou linguistique propre à mimer la diversité et l'incohérence des choses.

L'auteur, convaincu sans doute qu'aucune langue vivante ne saurait se développer en circuit clos, a dû adopter « une méthode de type rhizome [qui] ne peut analyser le langage qu'en le décentrant sur d'autres dimensions et d'autres registres » (Deleuze et Guattari, 2013 : 14). Face à l'incapacité (réelle ou feinte) à dire les choses conformément à la norme linguistique, l'auteur a recours au pouvoir créatif du langage dans la résolution de problèmes, à ses principes de poéticité et de communication esthétique. Cela s'accomplit au prix d'une perturbation des codes, d'une posture défiante et déviante, d'un dérèglement représentant une sur-écriture, « un surcodage » (Eco, 1975 : 155). La créativité ou l'anomie créatrice dont procède la performance est à l'origine de ces barbarismes. Le barbarisme, qui se manifeste à travers la performance linguistique, devient ainsi un catalyseur, une force perturbante permettant d'établir une opposition entre les modèles établis, conventionnels et des modèles alternatifs, entre la culture et les éléments refoulés, latents, rejetés dans la non-culture.

Cette dernière se trouve valorisée comme un système *protoculturel*, c'est-à-dire comme source de culture nouvelle ou de culture renouvelée. Aujourd'hui, c'est la non-culture qui a été à la base de la codification des mots tels que « essencerie », « gouvernance », « primature », « négritude », etc.). Cette déstabilisation figure la capacité de la langue à glisser hors des conventions pour entrer dans une zone de régénérescence où ce qui eût été étouffé et refoulé deviendra digne des « mots de la tribu » (Mallarmé, 1887), et donc sera accepté et intégré dans le poreux circuit linguistique. Elle actualise aussi le processus évolutif décrit dans la sémiotique culturelle de Tartu par laquelle la non-culture peut devenir « un puissant stimulant du développement culturel » (Ivanov, Lotman, Ouspenski, Piatigorski, Toporov, 1974 : 125-156). C'est dire que l'identité culturelle est en permanente construction, et qu'elle n'est effectivement conquise que lorsqu'elle s'ouvre à ce qui la dépasse. Cette constance et cette persistance dans la capacité à s'illustrer par d'autres mots confèrent à « l'hétéarchie » son pouvoir transgressif et sa dimension prévisionnelle des conflits de culture.

### **Vertus préventives du parti pris transgressif**

L'intitulé de ce point rappelle, non sans raison, le livre *Résoudre des conflits de culture*, que nous devons à Roger Parent (2009). La procédure essentielle du Canadien consiste à localiser et à explorer le rapport ou l'entrecroisement entre le versant sémiotique et celui culturel des conflits. Dans le roman tissierien, l'écart noté entre la performance et les conventions confère au récit son originalité, sa transgressivité ainsi

que son spectre culturel et sémique : le plurilinguisme, dépassant les revendications linguistiques, arrive aux revendications culturelles et, probablement, culturelles. Allant bien au-delà de la posture de Parent, Tissier s'arme de la volonté sous-jacente, non de résoudre, mais d'élaborer une stratégie d'anticipation qui requiert que la langue soit une entité vivante voire dynamique. Ainsi, le Français-Américain pourrait partager la conviction deleuzienne selon laquelle l'essence d'une langue est qu'elle garde vive la flamme de la plasticité, qu'elle fait constamment usage de ses ressorts pour un dynamisme toujours plus marqué : « une langue ne se referme jamais sur elle-même que dans une fonction d'impuissance » (Deleuze et Guattari, 2013 : 14). La langue dispose d'un potentiel, d'une réserve qu'on pourrait dire abyssale, elle constituerait un « silo [sans fond] où se préserve et murit » (Césaire, 1983 : 46) une infinité de virtualités, un gisement de ressources renouvelables aussi longtemps qu'il existera des locuteurs et des artistes. En plus, l'on a pu voir que la langue, tel un tubercule, agglomère des performances langagières très diverses, qu'il n'y a pas de langue en soi, verrouillée et définitive, ni d'universalité du langage, mais qu'il existe un concours de langues particulières, de dialectes et de provincialismes.

Par voie de conséquence, il n'y a pas de locuteur-auditeur idéal, pas plus de communauté linguistique homogène, sauf l'Adam mythique, le seul qui ait échappé au dialogisme inhérent au langage (Bakhtine, 1978). La formule chère à Weinreich trouve toute sa pertinence ici, lui qui perçoit la langue comme « une réalité essentiellement hétérogène » (Deleuze et Guattari, 2013 : 14). Mieux encore, à cette qualité qui est le sceau, la marque distinctive de la langue, s'ajoute une deuxième spécificité : contrairement à la religion, la langue n'a pas vocation à être exclusive. On peut pratiquer à la fois le portugais, le français, l'arabe, l'hébreu, le sérère, le bassari. En revanche, l'on ne saurait être à la fois catholique, luthérien, musulman et juif. Un autre élément de comparaison réside dans le fait qu'un homme peut vivre sans aucune religion, mais jamais sans aucune langue. Adam Pollo du *Procès verbal* de Le Clézio, s'étant volontairement mis au ban de la société, « fier de ne plus avoir grand-chose d'humain » (1963 : 22), vit terriblement seul, sans religion. Mais il use du langage en communiquant oralement, et par voie épistolaire, en français ; parfois même, il écoute des chansons anglaises<sup>4</sup>. Il en est de même des habitants de Kédougou où le héros tissierien, venu comme pour porter et prêcher la bonne parole altéritaire, a rencontré une communauté constituée d'êtres « intègres [qui] ne sont ni musulmans ni

---

<sup>4</sup> Dans ce roman aux accents de programme esthétique, cet « écrivain de la rupture » accorde une certaine place à l'exploration du rôle du langage dans la société, aux différents avatars du langage, comme en témoignent les ruptures codiques notées ça et là dans le récit.

chrétiens », mais qui n'en sont pas moins valeureux, pas moins heureux ni moins dignes (2004 : 142).

L'autre enseignement que l'on pourrait tirer de la langue en tant que réalité hétérogène par nature, c'est que, suivant la remarque d'Amin Maalouf, la langue, en raison notamment de sa qualité bifide, jouit de « cette merveilleuse particularité d'être à la fois facteur d'identité et instrument de communication » (Maalouf, 1998 : 153). D'où le caractère inextricable du lien entre le linguistique et l'identitaire – un rapport dont l'extrême étroitesse est soulignée à la faveur de la redondance – : la langue a « vocation à demeurer le pivot de l'identité culturelle, et la diversité linguistique le pivot de toute diversité » (Maalouf : 153). Il n'y a certes pas de hiérarchie entre les langues, ni d'ordre absolu des langues différentes ; il n'y a pas non plus de différence catégoriale entre ces langues. Cependant, il y a peut-être lieu de convenir que cette absence d'ordre absolu des langues ne doive pas pour autant faire penser qu'elles seraient toutes nées égales. En fait, elles ne sont égales que du point de vue du besoin d'identité.

En effet, placées sous l'angle identitaire, elles remplissent toutes exactement le même rôle comme elles ont toutes également droit au respect de leur dignité. Si les langues méritent d'être reconnues égales en dignité, c'est certainement en raison du fait que chaque culture œuvre pour la création de sens, pour se faire pourvoyeuse d'une signification complémentaire, locale certes, mais nécessaire à l'élaboration du sens global. Sous ce rapport, suivant la précision de Touraine,

[l]e sens construit par chaque culture est différent, mais il ne peut y avoir de communication entre les cultures que si chacune reconnaît dans les autres la construction d'une partie du sens de l'expérience humaine. [Par conséquent], le multiculturalisme n'est pas l'adversaire de l'universalisme, (...) ; il en est l'autre face. Ce qui unit l'universalisme et le multiculturalisme est plus important que ce qui les oppose, car ce qui les unit est la commune volonté de placer une culture au-dessus des pouvoirs d'un État ou des intérêts d'un groupe social (Touraine, 1997 : 291-319).

Toutefois, si on la circonscrit autour de sa fonction d'instrument d'échange, cette égalité qu'on escompte du point de vue identitaire s'estompe et s'efface au regard du bassin où elle se déploie comme langue de communication. La langue est alors fondamentalement dyadique : elle sépare et unit tout à la fois ; elle est à la fois le maillon et la chaîne, ce qui distingue les hommes et ce qui les relie<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Nous avons paraphrasé Erik Orsenna qui a utilisé l'image du maillon et de la chaîne dans son *Madame Bâ*, Paris : Fayard/Stock, 2002, p. 323.

Un autre type de langage qui participe du plurilinguisme et de l'égalité est le langage du corps. Celui-ci est hissé par la narration au statut de langue trait d'union, langue commune par excellence. Voici comment le roman suggère l'existence d'un tel langage, relevant de la pragmatique de la communication humaine, une sorte de synthèse de toutes les langues à laquelle ont recours ces deux personnages appartenant à deux communautés linguistiques différentes, mais habités par une même soif d'empathie :

La femme de Balingo ne parlait pas français mais, avec elle, j'ai vraiment senti que j'étais bienvenue ! Nos visages se sont rapprochés, nos fronts se sont touchés, j'ai pu voir de près les tatouages qu'elle avait autour des yeux. Elle m'a ensuite noué au poignet le bracelet de perles impossible à dénouer que je porte aujourd'hui ! Je me suis vraiment sentie proche d'elle... (2004 : 151).

En rapportant ce propos, Tissier semble s'inscrire aussi dans la lignée de Watzlawick et de Rjudo Carnap qui ont proposé un modèle selon lequel « les deux termes, communication et comportement [sont] pratiquement synonymes » (Watzlawick, Beavin, Jackson, 1972 : 16) ; qu'il s'agisse d'« Activité ou [d'] inactivité, [de] parole ou [de] silence, tout a valeur de message » (*Ibid.* : 46). Comme l'indique l'emploi des verbes pronominaux à valeur de réciprocité (« se sont rapprochés » ; « se sont touchés »), il existe, en plus de cette conception de la communication en tant que comportement, celle de la communication comme interaction. Le rapport entre l'émetteur et le récepteur constitue une métacommunication qui, de nature analogique ou non verbale, coexiste avec le mode généralement digital ou verbal du message de façon à valoriser ou à neutraliser le contenu de l'énoncé. Ce contenu se trouve alors tributaire de la métacommunication de la relation. Ce témoignage montre la capacité du corps à se faire entendre de tous et de chacun, comme s'il était le point focal de toutes les langues, leur pédoncule. Par ce comportement renvoyant à la proxémique<sup>6</sup>, à la faveur de ce geste kinésique, le romancier, tout en somatisant et spatialisant le

---

<sup>6</sup> La proxémique: domaine qui étudie le rôle joué par l'espace physique dans la communication entre les personnes. Les bases de la proxémique ont été jetées en 1963 par l'anthropologue Edward T. Hall. À en croire celui-ci, il y a en général quatre « zones » de proximité:

- Intime (de 15cm à 45 cm: pour embrasser, chuchoter).
- Personnel (de 45cm à 1, 2m : pour les amis).
- Social (de 1, 2m à 3, 6m pour les connaissances).

Publique (plus de 3, 6m). En ligne, [http://www.futurasciences.com/fr/news/t/recherche/d/laproxemique-limportance-de-lespace-personnel\\_10042/](http://www.futurasciences.com/fr/news/t/recherche/d/laproxemique-limportance-de-lespace-personnel_10042/), visité ce 18-05-2012 à 21h17.

La communication entre la femme de Balingo et Sarah, nous la situons dans la « zone » dite intime puisque leurs fronts se sont touchés, la distance qui les sépare s'est réduite à presque néant comme l'indique les marqueurs spatiaux « près » et « proche ». Cela montre que, quand la corporalité a partie liée avec l'espace, elle n'empêche pas un dialogue authentique, mais permet de découvrir d'autres moyens de communication et de connaissance.

langage, semble voir dans le corps et dans l'espace physique un potentiel de communication supplémentaire.

Ce type de langage, pour le moins singulier parce que amputé de sa face acoustique, pourrait résoudre et surmonter la dichotomie qui assimile la langue à un manteau dyadique, c'est-à-dire synonymique de libération et d'obstacle. En effet, l'obstacle que pourrait constituer la langue en tant qu'expression vocale se voit écarté par cette forme d'expression averbale. Ce type de langage relevant d'attitudes « exercées derrière ces portes closes que sont les lèvres » (Bronckart, 1987 : 21), d'autres systèmes signifiants, réduit à néant la frustration de ne pouvoir communiquer par les mots. « Si on parle seulement avec les mots, on n'est pas libre » (Le Clézio, 1973 : 17). En outre, en valorisant seulement la communication linguistique, l'homme nie sa propre corporalité qui fait partie du grand Tout cosmique matériel. Il a surtout le mérite de montrer que l'essentiel de la communication n'est pas le message, mais que c'est plutôt la relation ; il ne s'agit pas seulement de reconnaître le droit à la différence, mais de prendre conscience de l'enrichissement qui résulte de toute relation intersubjective. Cela illustre le concept de « poétique de la relation » développé par Édouard Glissant dans son essai philosophique éponyme et qui met en avant une poétique ouverte, multilingue et en prise avec le tout possible. (Glissant, 1990 : 108-109)

Tissier partagerait le rêve de Le Clézio qui propose une forme de communication totale et éclectique. Dans *L'Inconnu sur la terre*, ce dernier écrit :

Si le langage n'est fait que de mots, il n'est rien du tout (...). Mais quand dans les mots viennent la danse, le rythme, les mouvements et les pulsations du corps, les odeurs, les traces tactiles (...) quand les mots jaillissent non seulement de la bouche mais du ventre, des jambes, des mains (...) quand surtout les yeux parlent, et le regard est une route sans fin qui traverse le cosmos ; on est alors dans le langage, dans la beauté. (Le Clézio, 1978 : 106)

Le propos de Sarha pourrait aussi figurer la nécessité d'encourager la diversité linguistique par laquelle chacun pourrait parler, en sus de sa langue identitaire, d'autres langues. Telle paraît être la voie royale de la sagesse pour peu qu'on soit épris du souci de faire chuter l'enclos identitaire, d'éviter la rétraction identitaire, d'appriivoiser et de tenir en laisse la panthère identitaire. Cette voie paraît constituer la condition unique pour « tirer du formidable essor des communications l'enrichissement, à tous les niveaux, plutôt que l'appauvrissement, plutôt que la méfiance généralisée, et le trouble dans les esprits » (Maalouf, 1998 : 164). « Dans une

optique de culture de la paix, il faut », recommande Raymond Renard conscient, à l'instar d'autres penseurs, que le flirt avec les communautarismes n'est guère étranger au heurt des cultures, « associer l'altérité et l'identité ; leur alliance est nécessaire. Sous peine de fondamentalisme. » (Renard, 2000: 49)

## **Conclusion**

Du sujet qui vient d'être passé au crible de l'analyse, il apparaît que la question du plurilinguisme et de l'hétérolinguisme a fourni à l'imagination de Tissier des dimensions qui satisfont pleinement à sa perception de l'identité et à sa conception de la littérature. Aussi, son roman correspondrait-il à une entreprise de textualisation des langues à la racine de l'acte créatif. Une entreprise qui lui aura permis de mettre en évidence la diversité des faits et effets de langue altéritaie selon la postulation d'une relation égalitaire. L'on aura noté, en particulier, diverses emardées de type linguistique, formel, qui font baver le récit dans les marges, en entraînant des craquements aux coutures et aux contours pour le ralliement d'autres langues.

De telles transgressions mettent en valeur le fait que l'essentiel d'une langue n'est pas dans la fixité, mais dans son dépassement, son déplacement. Tissier revendique une liberté créatrice inscrite dans le processus d'une valorisation de l'anomie créatrice qui, toutefois, se doit d'être encadrée pour éviter qu'elle prenne les chemins de traverse menant vers la tétatologie. Pour Tissier, la transgression est libératoire car elle permet de s'émanciper des limites des conventions, de rompre les rets du conformisme, et de congédier les hiérarchies ainsi que les orthodoxies. Pour y arriver, Tissier aura transcendé son statut d'auteur en se faisant *ôteur* de normes. Mais il s'agit de pratiques poreuses à divers éléments qui, ayant profondément irrigué le récit, ont contribué à revigorer le plurilinguisme pour favoriser un vaillant métissage, une fertilisation croisée entre langues africaines, occidentales voire asiatiques. Elles intègrent des jeux de miroir, des emprunts, des juxtapositions, des métamorphoses et des hybridations. Une telle intégration pourrait figurer une sorte de mystique de la transgression séminale d'un nouvel ordre linguistique mondial où les hiérarchies et les ordres ne vaudront plus que par leur absence, ne croîtront plus que sur le sol de leur propre absence.

## Bibliographie

- BRONCKART, J. P. (1977). *Théories du langage / Un introduction critique*. Liège : Mardaga.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- BENAYADA, K. & al. *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels (2009)*. Actes du colloque international : Université d'Orléans «Les transgressions verbi-voco-visuelles», [date de consultation : le 11 / 03 / 2015] <URL : [>](http://www.imgga.com/search/?q=pratique+de+la+transgression+dans+la+litt%25u00e9rature&cx=partner-pub6879640819915772%3A1767833448&cof=FORID%3A11&ie=UTF-8.></a></p><p>CARDONNE-ARLYCK, Élisabeth (2001). « Articles en tous genres : le composite », in <i>Société d'Étude de la Littérature Française du XXe siècle, L'éclatement des genres au XXe siècle</i>. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 305-317.</p><p>CÉSAIRE, Aimé (1939). <i>Cahier d'un retour au pays natal</i>. Paris : Présence Africaine (1983).</p><p>CHEVRIER, Marc (2012). « La Fatigue linguistique de la France », [consulté le 11 / 03 / 2015] <URL : <a href=)
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Minuit (2013 pour la présente édition).
- DERRIDA, Jacques (2003 [1986]). *Parages*. Paris : Galilée.
- KRISTEVA, Julia et al (2007). *Diversité et culture*. Paris: Cedex, La Documentation française, Cultures France (Collection Penser L'Europe).
- SOCIÉTÉ D'ÉTUDE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XXe SIÈCLE. *L'éclatement des genres au XXe siècle* (2001). Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- FINKIELKRAUT, Alain (1987). *Une voix vient de l'autre rive*. Paris : Gallimard.
- GLISSANT, Édouard (1990). *Poétique de la relation*, (Poétique III), Paris : Gallimard.
- GOBARD, Henri (1976). *L'Aliénation linguistique*. Paris : Flammarion.
- HALL, T. Edward (1963). La proxémique sur l'Internet en 2013, [consulté le 18-05-2012] <URL : [150](http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/recherche/d/laproxemique-limportance-de-lespace-personnel_10042/></a></p><p>HOFSTADTER, Douglas ([1985] 2000). <i>Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle</i> traduit de l'américain par Robert French et Jacqueline Henry. Paris : Dunod, 2000.</p><p>IVANOV, V.N., & al. (1974). «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures », <i>Sémiotique</i>. N° 81-84.</p></div><div data-bbox=)

- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave (1963). *Le Procès-verbal*. Paris : Gallimard (2010).
- LOTMAN, Youri (1999). *La Sémiosphère*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.
- MAALOUF, Amin (1998). *Les Identités meurtrières*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- MORIN, Edgar (2002). « L'Identité humaine », *Le Français dans le monde*, n°322.
- ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE / 40 ans, (2010). *La Langue française dans le monde*. Paris : Nathan.
- ORSENNA, Erik (2002). *Madame Bâ*. Paris: Fayard/Stock.
- PARENT, Roger (2009). *Résoudre des conflits de culture / Essai de sémiotique culturelle appliquée*. Canad : Les Presses de l'Université Laval.
- PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1984). *Order Out of Chaos*. New York : Bantam.
- RENARD, Raymond (2000). *Une éthique pour la francophonie / Questions de politique linguistique*. Paris : Didier Erudition.
- ROSENSTIEHL, Pierre, PETITOT Jean (1974). « Automate asocial et système acentré », *Communications*, n°22, 1974, pp. 45-62.
- SYN-THÈSES (2010). Revue annuelle. *Traduction : médiation, négociation, communication*. N° 3. Département de Langue et de Littérature Française de l'Université Aristote de Thessalonique.
- THIAM, Ndiassé (1997). « Alternance codique », in M. L. Moreau, *Sociolinguistique : Les concepts de base*. Hayen / Sprimont : P. Mardaga.
- TISSIER, Rémy (2004). *Le Dédale des disciples*. Paris : L'Harmattan.
- THIBAUT, Bruno & MOSER, Keith (2012). *J.-M. G. Le Clézio Dans la forêt des paradoxes*. Paris : L'Harmattan.
- TOURAINÉ, Alain (1997). « Faux et vrais problèmes », in *Une société fragmentée ? Le multiculturalisme en débat*. Paris : La Découverte, pp. 291-319.
- VAUGEOIS, Dominique (2001). « Conditions et fonctionnement de l'hétérogénéité générique dans *Henri Matisse, Roman* », in Société d'Étude de la Littérature Française du XXe siècle. *L'éclatement des genres au XXe siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 35-47.
- VENTURA, Héliane, MOTTET, Philippe (2009). *Pratiques de la transgression dans la littérature et les arts visuels. Actes du colloque international « Les transgressions verbi-voco-visuelles »*. Québec : L'instant même.
- VLASSELAER, Jean-Jacques Van (1994). *SGAV : paradigme ouvert sur l'apprentissage / Essais de didactique des langues*. Paris : Didier Érudition, Mons, CIPA.
- WATZLAWICK, & al (1972). *Une logique de la communication*. Paris : Seuil.
- WESTPHAL, Bertrand (2007). *La Géocritique*. Paris : Minuit.

**PLURILINGUISME ET ÉCHANGE ENRICHISSANT**  
**DANS LES DEUX VERSIONS - ARABE ET FRANÇAISE – DE *JUNUN***  
**DE JALILA BACCAR**

**CHIARA LUSETTI**  
Un. degli Studi di Milano  
[chiara.lusetti@unimi.it](mailto:chiara.lusetti@unimi.it)

**Résumé** : Cet article tente d'explorer les conséquences de la coprésence de langues différentes à travers l'étude d'un cas d'autotraduction de l'arabe vers le français: la pièce théâtrale *Junun* de la Tunisienne Jalila Baccar. La façon dont l'arabe et le français sont présents dans les deux versions, s'influençant réciproquement de façon créatrice, en dépit des conflits présents dans le contexte, est l'objet de notre article. Nous avons donc mis en évidence, à l'aide de plusieurs exemples, le plurilinguisme du texte arabe et les influences du français au niveau lexical et syntaxique. Parallèlement, nous avons montré les répercussions de l'arabe sur le texte français, qui est au contraire unilingue. Nous avons ainsi illustré l'échange enrichissant qui se crée non seulement entre les deux langues, mais aussi entre les deux versions de la pièce, qui semblent créer un dialogue entre les deux versants de l'identité linguistique de l'auteure.

**Mots-clés** : Plurilinguisme, autotraduction, échange linguistique, traduction arabe-français, théâtre tunisien.

**Abstract** : This article aims to explore the consequences of the coexistence of different languages throughout a case study of self-translation from Arabic to French: the Tunisian Jalila Baccar's theatrical piece *Junun*. The subject of this article is the way in which Arabic and French appear in both adaptations, influencing each other creatively, in spite of the conflicts of the context. Therefore, we have attempted to underline the multilingualism shown by the Arabic text and the influences exercised by French under a lexical and syntactic point of view, with the aid of numerous examples. Simultaneously, we tried to show the repercussions that Arabic has on the French text which, on the contrary, is monolingual. Therefore, we believe that we have depicted the enriching exchange established not only between the two languages, but also between the two adaptations of the piece, which seem to produce a dialogue between the two sides of the linguistic identity of the author.

**Keywords** : Multilingualism, self-translation, language exchange, French-Arabic translation, Tunisian theatre.

Dans cet article, nous explorerons les conséquences de la coprésence de langues différentes à travers l'étude d'un cas d'autotraduction de l'arabe vers le français : la pièce théâtrale *Junun* de la Tunisienne Jalila Baccar, dramaturge et actrice très célèbre en Tunisie et ailleurs.

Nous analyserons une pièce qui nous semble très intéressante pour plusieurs raisons. Elle est tout d'abord remarquable d'un point de vue linguistique, qui sera l'objet de notre étude. Ensuite, elle est fascinante quant aux sujets traités, qui, comme nous le décrirons très rapidement, concernent la société tunisienne dans son noyau le plus intime — la famille — et qui sont considérés comme des thèmes tabous et très violents. Enfin — mais nous ne pourrions pas nous arrêter sur cet aspect dans cet article — elle est considérable pour sa mise en scène, car les réalisations théâtrales de la compagnie dont Jalila Baccar fait partie sont très célèbres au niveau international grâce à leur expérimentation d'avant-garde.

Dans une première partie introductive, nous présenterons la pièce, en résumant sa thématique et en présentant ses personnages. Nous analyserons ensuite les caractéristiques linguistiques générales des deux versions de la pièce, en décrivant comment elles reflètent la situation sociolinguistique tunisienne.

Dans la deuxième partie, nous montrerons l'échange enrichissant qui a lieu, à notre avis, entre les deux langues en présence dans le processus même de la création artistique, soulignant le lien étroit qui unit l'arabe, ou mieux les arabes, et le français dans l'esprit de l'auteure. Nous commencerons par l'analyse du texte arabe, qui est un texte plurilingue, en décrivant le rôle qu'y joue la langue française à la fois de façon explicite, dans des passages en français, et de façon implicite, en influençant la syntaxe de la langue arabe. Enfin, nous passerons à l'examen du deuxième texte, en analysant de quelle manière l'arabe suggestionne la langue française, sur le plan lexical et syntaxique.

### **Jalila Baccar, *Junun* et les langues en Tunisie**

Jalila Baccar, avec son mari et metteur en scène Fadhel Jaïbi, est l'une des figures les plus originales et innovatrices du théâtre tunisien et arabe plus en général<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jalila Baccar est née en 1952 à Tunis. C'est une actrice et dramaturge qui a travaillé notamment pour le théâtre, mais aussi pour le cinéma et la télévision. Elle collabore depuis toujours avec son mari, Fadhel Jaïbi, metteur en scène. En 1976 ils ont créé avec d'autres amis et collègues la compagnie المسرح الجديد (Le Nouveau Théâtre), qui s'est efforcée de mettre en rapport le théâtre et le contexte sociopolitique tunisien. Ensuite, en 1993, ils ont fondé la Familia Production, qui a le mérite d'avoir su aborder une sphère tabou

La pièce *Junun* amène le spectateur à l'intérieur d'une famille tunisienne dont l'un des fils est un jeune prétendu schizophrène. Tout au long de la représentation, le spectateur suit le travail d'une psychothérapeute, qui essaie de le soigner. Mais le spectateur comprend bientôt que les relations de pouvoir et les conflits intimes au sein de la cellule familiale sont les protagonistes réels de la pièce. Tous les personnages portent le nom d'une lettre de l'alphabet - نون / Nun, خاء / Kha, ساء / Sa, واو / Waw, جيم / Jym - sauf justement la psychothérapeute qui est désignée par le pronom personnel sujet à la troisième personne, هي (Hiya) en arabe, Elle en français, et la mère du protagoniste, qui est appelée الأم (alum) / la mère. En résumant, Hiya découvre progressivement que c'est la famille de Nun qui est à l'origine de sa maladie et de la dissociation de sa personnalité. L'accent est mis aussi sur la rébellion de la psychothérapeute contre les méthodes de la psychiatrie traditionnelle et sur sa tentative de soigner Nun en travaillant chez lui, en contact avec sa famille, et non pas à l'hôpital.

La pièce a été jouée en arabe pour la première fois en 2001 et publiée en français en 2003 dans une version « Adapté[e] de l'arabe tunisien par Jalila Baccar et Fadhel Jaïbi »<sup>2</sup>. Nous analysons en conséquence ici deux versions de la même pièce, dont l'une écrite dans la langue maternelle de l'auteure et l'autre dans la langue de l'ancien colonisateur.

Plus précisément, la pièce en arabe est fortement plurilingue. Dans ce texte, les dialogues se déroulent principalement dans la variété tunisienne de l'arabe, la langue la plus parlée dans le pays. Cependant, dans certains passages c'est l'arabe standard et parfois le français qui sont utilisés. En effet, la structure linguistique de la pièce reflète, d'une certaine manière, la situation sociolinguistique du pays, que nous décrivons brièvement.

La Tunisie demeure un espace privilégié pour les pratiques plurilingues : l'arabe standard — langue officielle du pays —, l'arabe tunisien — langue maternelle du peuple et langue de la vie quotidienne —, et le français — langue institutionnelle et véhiculaire

---

de la société arabe : c'est-à-dire la dimension privée de l'existence et le monde des sentiments et des relations familiales, sphère dans laquelle la pièce *Junun* est totalement plongée (Ruocco, 2010).

<sup>2</sup> Il ne s'agirait pas par conséquent d'une vraie autotraduction, mais plutôt d'une adaptation, d'une réécriture à quatre mains, mais vu la solidité de l'union, professionnelle et humaine, entre Baccar et Jaïbi, et le substantiel respect de la structure de l'œuvre originale dans la traduction, nous avons choisi de la considérer comme un cas d'autotraduction. D'ailleurs, plusieurs ouvrages parus dans les dernières années sur le sujet de l'autotraduction montrent de façon assez unanime que les bornes entre autotraduction et réécriture sont en réalité assez floues. Le volume *Autotraduzione e riscrittura* (Ceccherelli, 2014), qui réunit des contributions assez hétérogènes sur ce sujet, en constitue un bon témoignage. Nous nous limitons à citer un cas exemplaire et influent : le célèbre intellectuel italien Umberto Eco, dans sa contribution, nie presque l'aspect traductif du processus d'autotraduction. En se référant à son expérience d'autotraducteur, il la définit plutôt comme une « reinvenzione in lingue diverse » (Eco, 2014 : 27). D'après lui, les différences, les mises à jour, les changements sont inévitables et découlent de plusieurs facteurs, tels que l'évolution de l'esthétique de l'auteur.

—continuent à coexister sur le même territoire (Marzouki, 2014). Cependant, ils ne jouissent pas, comme on le sait, du même statut ni du même capital symbolique<sup>3</sup>. Dans le domaine littéraire, l'arabe standard et le français sont les seuls admis car ils sont regardés comme des langues savantes, bien qu'ils ne véhiculent pas du tout les mêmes représentations : la littérature en arabe standard fait en effet référence au marché littéraire arabophone et à l'idéologie politique du panarabisme<sup>4</sup>, tandis que la littérature en français, langue des colonisateurs et par conséquent des élites, fait un clin d'œil au marché littéraire européen. Au contraire, l'arabe tunisien est souvent considéré comme indigne du milieu littéraire, comme une langue populaire et vulgaire qui ne peut pas exprimer une pensée complexe et de haut niveau intellectuel et artistique<sup>5</sup>. En décrivant ce contexte par les catégories du sociolinguiste Louis-Jean Calvet, nous pourrions dire que ces langues se trouvent en effet dans une relation asymétrique : le français se situe sans aucun doute près du centre dans la galaxie des langues mondiales, tandis que l'arabe reste proche de ses périphéries, et encore plus sa variété tunisienne (Calvet, 1999). Toutefois, ces trois langues continuent chaque jour à s'alterner et à se mélanger dans la vie sociale et culturelle tunisienne (Ruocco, 1990 : 272). Du moment que le théâtre de Jalila Baccar se propose de représenter la société tunisienne et en même temps de s'adresser à un vaste public, la dramaturge est obligée de créer ses textes en mélangeant les trois langues, comme nous allons le montrer par la suite, bien que l'arabe tunisien soit prévalent<sup>6</sup>. Dans l'analyse de la version arabe, nous allons nous concentrer dans cet article sur l'usage de la langue française. Malheureusement nous n'aurons pas la possibilité de nous arrêter aussi sur l'usage de l'arabe standard dans la pièce. Toutefois, nous nous proposons d'étudier cet aspect dans nos recherches futures.

Si l'on veut envisager le processus autotraductif selon une optique contextuelle, on se trouve ici en présence d'une « autotraduction verticale », c'est à dire d'une autotraduction qui part d'une langue périphérique — et caractérisée par un capital symbolique très réduit —, pour arriver à une langue centrale et prestigieuse. De plus,

---

<sup>3</sup> Nous rappelons que le capital symbolique représente « la reconnaissance, institutionnalisée ou non, qu'ils [les locuteurs] reçoivent d'un groupe » (Bourdieu, 1982 : 68).

<sup>4</sup> La langue arabe standard n'est en effet la langue maternelle de personne. Langue de la religion et langue officielle de tous les pays arabes, elle est fortement figée et son évolution est bloquée par des raisons politiques et idéologiques. La dichotomie arabe standard — arabe national est appelée par Louis-Jean Calvet « schizoglossie arabe » (Calvet, 1999 : 229), terme que nous préférons à celui plus classique de « diglossie ».

<sup>5</sup> Toujours d'après Louis-Jean Calvet, cette situation est fortement antidémocratique, car l'on refuse à un peuple l'accès au savoir dans sa langue. La dévalorisation de la langue maternelle de la majorité de la population amène aussi à une forte insécurité linguistique (Calvet, 1999 : 236).

<sup>6</sup> Dans ce contexte, depuis la fin de la colonisation, l'écriture en arabe tunisien représente aussi une prise de position idéologique et politique. Pour un approfondissement de la place de l'arabe tunisien dans le théâtre, voir Ruocco, 1990.

Jalila Baccar constitue un exemple de « autotraductrice frontalière », qui n'a pas choisi d'adopter une deuxième langue après une migration ou un déplacement dans l'espace, mais au contraire qui a grandi dans un contexte déjà bilingue, voire trilingue, où le plurilinguisme est un phénomène bien répandu (Grutman, 2009).

Après cette brève présentation de la pièce et du contexte linguistique où elle a été créée, nous allons maintenant nous concentrer sur les aspects linguistiques du texte, et notamment sur le rapport entre les deux langues dans les deux versions.

### La langue française dans le texte arabe

Quant à l'analyse du rôle de la langue française dans le texte arabe, nous considérerons tout d'abord sa présence explicite, en soulignant les domaines dans lesquels elle est employée et ses usages spécifiques ; nous montrerons ensuite deux phrases en arabe dont la syntaxe ne suit pas les structures habituelles, mais semble influencée par la syntaxe du français.

La langue française dans le texte de *Junun* est souvent employée dans des domaines spécifiques et assez bien reconnaissables, et revient dans toute la pièce. Elle est en premier lieu utilisée dans le domaine de la médecine, qui est évidemment central vu le sujet de la pièce. Nous avons trouvé dans le texte plusieurs occurrences du mot technique «syphilis», nom de la maladie qui affecte Nun à un moment donné, comme dans l'exemple qui suit<sup>7</sup> :

|                  |   |   |
|------------------|---|---|
| <p><b>1.</b></p> | <p>واو: يبرى<br/>هي: من الـ <b>syphilis</b><br/>(...)<br/>ساء: من الهبال<br/>مرضته تعدي<br/>هي: الهبال<br/>ساء: الـ <b>syphilis</b><sup>8</sup><br/><br/>(Baccar, 2001 : 45-46)</p> | <p>Waw : Tu crois qu'il va s'en sortir ?<br/>Elle : De <b>la syphilis</b> ?<br/>(...)<br/>Sa : De la folie<br/>C'est contagieux ?<br/>Elle : La folie ?<br/>Sa : <b>La syphilis</b><br/><br/>(Baccar, 2003 : 24-25)</p> |
|------------------|---|---|

<sup>7</sup> Pour chaque exemple que nous allons présenter, nous insérerons à gauche le texte arabe publié en 2001 et à droite le texte français publié en 2003, afin de faciliter la comparaison des deux versions. Les didascalies seront transcrites en italique. Les citations seront numérotées. À chaque fois que nous citerons une partie du texte arabe, nous en proposerons aussi une traduction très littérale en bas de page, pour permettre la compréhension à ceux qui ne connaissent pas cette langue. Notre traduction ne veut absolument pas remplacer la traduction de Jalila Baccar et n'a aucune valeur artistique, mais se propose seulement de rendre le texte accessible aux lecteurs de cette étude.

<sup>8</sup> Waw : va-t-il s'en sortir ? / Hiya : de la Syphilis ? / Sa : de la folie / sa maladie est-elle contagieuse ? / Hiya : La folie ? / Sa : la syphilis.

Nous avons aussi repéré des mots de médicaments, comme par exemple dans ce passage

|           |   |   |
|-----------|---|---|
| <b>2.</b> | <p>واو: عندك <b>Valium</b><br/>هي: علاه<br/>واو: نحب نرقد<br/>هي: بالـ <b>Valium</b><sup>9</sup></p> <p>(Baccar, 2001 : 42, 43)</p> | <p>Waw : Tu as du <b>VALIUM</b> ?<br/>Elle : Pourquoi ?<br/>Waw : Pour dormir<br/>Elle : Avec du <b>VALIUM</b> ?</p> <p>(Baccar, 2003 : 22)</p> |
|-----------|---|---|

ou de remèdes

|           |  |   |
|-----------|--|---|
| <b>3.</b> | <p>هي: بعد الـ <b>cure</b> ضدّ الـ <b>syphilis</b><br/>بيبان السببطار<br/>10 تسكرت من جديد عليه وعليها</p> <p>(Baccar, 2001 : p. 52)</p> | <p>Elle : Après <b>la cure</b> contre <b>la syphilis</b><br/>Les portes de l'hôpital se refermèrent de nouveau sur eux</p> <p>(Baccar, 2003 : 30)</p> |
|-----------|--|---|

Ces mots constituent des emprunts, et il est important de souligner qu'ils sont perçus comme les seuls existants. Cependant leur altérité par rapport à la langue arabe est claire et elle est marquée visuellement par l'usage des lettres latines, insérées directement dans le texte écrit en arabe.

Ensuite, nous avons noté dans le texte plusieurs expressions colloquiales françaises qui sont tout à fait acceptables dans l'arabe quotidien tunisien. Nous en présentons ici quelques exemples. Dans l'extrait suivant, l'emprunt correspond à un groupe nominal [Adj + N], «Beau Gosse», qui est utilisé comme une sorte de formule :

|           |  |  |
|-----------|--|--|
| <b>4.</b> | <p>نون: عزوزة راك<br/>عزوزة وتدل<br/>على فرخ <b>Beau gosse</b><sup>11</sup> كيفي</p> <p>(Baccar, 2001 : 140)</p> | <p>Nun : Tu n'es qu'une vieille peau, tu sais<br/>Une vieille peau qui fait la fine bouche<br/>Avec un jeune <b>beau gosse</b> comme moi</p> <p>(Baccar, 2003 : 107)</p> |
|-----------|--|--|

En revanche, dans l'exemple 5, l'emprunt correspond à une phrase copulative dont le sujet humain est représenté par le clitique « il » et l'attribut par l'adjectif « foutu » selon la structure [Nhum Vêtre + Adj]:

|           |   |   |
|-----------|---|---|
| <b>5.</b> | <p>جيم: على خاطر كان يقعد لهنّا<br/><b>Il est foutu</b><sup>12</sup></p> <p>(Baccar, 2001 : 50)</p> | <p>Jym : Car s'il reste dans ce trou...<br/><b>Il est fou...tu</b></p> <p>(Baccar, 2003 : 28)</p> |
|-----------|---|---|

<sup>9</sup> Waw : t'as du Valium ? / Hiya : pourquoi ? / Waw : je veux dormir / Hiya : avec du Valium ?

<sup>10</sup> Hiya : après la cure contre la syphilis / les portes de l'hôpital / se fermèrent à nouveau sur lui et sur elle.

<sup>11</sup> Nun : t'es vieille / une vieille qui se montre capricieuse / avec un jeune beau gosse comme moi.

<sup>12</sup> Jym : parce que s'il reste ici / Il est foutu.

Les deux exemples suivants, enfin, proposent des structures introduites par le présentatif « c'est » suivi d'un adjectif [(C'est) Adj]. Dans l'exemple 6 nous remarquons l'ellipse de la séquence « c'est », qui régit l'adjectif « normal »

|           |   |   |
|-----------|---|---|
| <b>6.</b> | خاء: متحيرة على خوك<br>واو: <b>Normal</b> خويا <sup>13</sup><br>(Baccar, 2001 : 85) | Kha : Tu t'inquiètes pour ton frère ?<br>Waw : <b>Normal</b> , c'est mon frère<br>(Baccar, 2003 : 58) |
|-----------|---|---|

Dans l'exemple 7, en revanche, l'auteure emploie l'expression « C'est bien », dans laquelle le présentatif est suivi d'un adjectif invariable. Cette formule est figée dans l'usage et est utilisée pour exprimer l'approbation. Dans la deuxième occurrence, l'adjectif « bien » est modifié par l'adverbe « très » et le présentatif est à nouveau omis.

|           |   |  |
|-----------|---|--|
| <b>7.</b> | نون: رجعت وحدي للسبيطار<br>هي: <b>C'est bien</b><br>نون: أما ما نحبش نقعد هوني<br>نولي كيفهم<br>هي: <b>Très bien</b> <sup>14</sup><br>(Baccar, 2001 : 55) | Nun : Suis revenu de mon plain gré à l'hôpital<br>Elle : <b>C'est bien</b><br>Nun : Mais veux pas rester ici<br>Veux pas devenir comme eux<br>Elle : <b>Très bien</b><br>(Baccar, 2003 : 32) |
|-----------|---|--|

Il s'agit toujours d'expressions qui auraient un équivalent tunisien mais qui sont très utilisées dans la vie quotidienne et qui ne sont pas considérées comme totalement étrangères. En ce qui concerne la syntaxe, il nous semble intéressant de souligner que, malgré les différences en termes de structure que nous avons indiquées, ces expressions sont insérées dans le texte arabe comme si elles formaient des blocs aux éléments inséparables. En effet dans la version française toutes ces expressions sont gardées telles quelles, à l'exception du changement prosodique dans l'exemple 5<sup>15</sup>. Jalila Baccar se limite ici, selon notre lecture, à reproduire l'usage linguistique des tunisiens, sans aucun but révolutionnaire ou subversif.

Par contre, certains passages du texte révèlent un usage du français très conscient, ayant un but clairement stylistique : la langue française est employée à plusieurs reprises pour mieux définir les personnages et notamment les différences culturelles et sociales entre eux. Dans l'extrait qui suit, Jalila Baccar crée un dialogue

<sup>13</sup> Kha : tu t'inquiètes pour ton frère ? / Waw : normal, c'est mon frère.

<sup>14</sup> Nun : je suis revenu tout seul à l'hôpital / Hiya : c'est bien / Nun : mais je ne veux pas rester ici / devenir comme eux / Hiya : très bien.

<sup>15</sup> Nous remarquons que dans la version française Jalila Baccar introduit un jeu phonique qui se base sur les mots *fou*, *tu* et *foutu*, qui riment aussi avec le mot *trou* à la ligne précédente.

entre Hiya, la psy, et Nun, le malade, où l'usage de la langue est fondamental afin de rendre plus clairs les rapports entre les deux personnages.

|           |   |  |
|-----------|---|--|
| <b>8.</b> | <p>ca va : هي<br/>Très trop bien : نون<br/><br/>تشير للنوار</p> <p>Plastique : هي<br/>Bien sûr : نون<br/>J'adore : هي<br/>نون : بلا شوك<br/>ويدوم الدهر<sup>16</sup></p> <p>(Baccar, 2001 : 93)</p> | <p>Elle : ça va ?<br/>Nun : Très trop bien</p> <p><i>Elle montre le bouquet<br/>L'échange entre eux se déroule<br/>Sur les chapeaux de roue<br/>Comme dans un état d'extrême urgence</i></p> <p>Elle : Plastique, les roses ?<br/>Nun : Bien sûr<br/>Elle : J'adore<br/>Nun : Éternelles et sans épines</p> <p>(Baccar, 2003 : 64)</p> |
|-----------|---|--|

Dans cet échange, Hiya commence à parler en français, en choisissant de dire « ça va », et Nun cherche à la suivre dans ce choix. Nous assistons ici à une négociation de la langue de communication, dans laquelle Nun n'est pas totalement à l'aise. En effet, il répond à Hiya dans un français qui n'est pas correct : l'expression « très trop bien » — qui, comme nous le remarquerons, revient aussi dans le texte français — semble une bonne réalisation de la difficulté que rencontrent plusieurs arabophones dans l'usage de « très » et de « trop ». En arabe la distinction entre les deux n'est pas si nette et il n'y a qu'un mot, « جدًا » en standard et « برشا » en tunisien pour exprimer les deux<sup>17</sup>. L'expression « très trop bien » nous semble une élaboration linguistique exemplaire de cette confusion. Le dialogue continue toutefois en français pendant quelques répliques, mais du coup c'est Nun qui revient à l'arabe, ce qui confirme son état d'insécurité linguistique par rapport à la langue française. Dans l'autotraduction française, Jalila Baccar garde l'échange presque tel quel, en ne corrigeant que la graphie de « ça va », qui en arabe est écrit sans cédille, sans doute pour reproduire une graphie simplifiée assez répandue en Tunisie. Par conséquent, tout cet aspect de négociation se perd, bien que le caractère arabisé du français de Nun dans l'autotraduction permette de continuer à montrer au public une certaine différence de classe sociale entre les deux personnages.

<sup>16</sup> Hiya : ça va ? / Nun : très trop bien / *Elle montre le bouquet* / Hiya : plastique ? / Nun : bien sûr / Hiya : j'adore / Nun : sans épines / et ça dure toujours.

<sup>17</sup> Voir Baldissera, 2004 ou Wehr, 1979.

Nous analyserons maintenant deux exemples de calque syntaxique du français dans le texte arabe. Dans le premier exemple, il s'agit d'une phrase construite d'une manière étrange, qui ne suit pas la syntaxe normale de l'arabe tunisien :

|           |   |  |
|-----------|---|--|
| <b>9.</b> | <p>18<br/>نون: ثمة برشا شيء نحب نقول</p> <p>(Baccar, 2001 : 56)</p> | <p>Nun : Y a tellement de choses en moi que j'ai envie de dire, raconter.</p> <p>(Baccar, 2003 : 33)</p> |
|-----------|---|--|

Nun dit « ثمة برشا شيء نحب نقول » (Il y a beaucoup de choses que je veux dire), tandis que un locuteur tunisien dirait plutôt « عندي برشا ماقول » (J'ai beaucoup de choses à dire) ou à la limite « نحب نقول برشا شيء » (Je veux dire beaucoup de choses). Cette structure semble être un calque de la structure syntaxique « il y a ». Malgré quelques modifications au niveau lexical, la version française « Y a tellement de choses en moi que j'ai envie de dire, raconter » demeure effectivement identique au niveau syntaxique. Le lecteur attentif, en lisant ce passage, a l'impression que Jalila Baccar pense en français, et qu'elle l'a écrit en le traduisant dans sa tête automatiquement du français au tunisien.

On peut observer la même tendance dans l'exemple suivant, où néanmoins l'influence du français est plus discrète et pourrait aisément passer inaperçue.

|            |  |   |
|------------|--|---|
| <b>10.</b> | <p>هي: نفس الطلبة تلمو بيها<br/>19<br/>الصاحب العدو والمترهز</p> <p>(Baccar, 2001 : 137)</p> | <p>Elle : Par le même trio de médecins spécialisés<br/>L'ami dévoué, l'ennemi déclaré et le je-m'en foutiste invétéré</p> <p>(Baccar, 2003 : 105)</p> |
|------------|--|---|

Hiya dans ce passage, comme souvent dans la pièce, se détache de son rôle de personnage pour devenir la voix qui raconte les actions qui ne se déroulent pas sur scène. Elle est en train de décrire le moment où les trois médecins de son équipe lui enlèvent le dossier de Nun à cause de ses méthodes peu orthodoxes. Dans le texte arabe, dans la liste des trois épithètes des trois médecins, il manque le mot *و* / *waw* entre le premier et le deuxième nom, c'est-à-dire la conjonction de coordination qui en arabe est toujours obligatoire et ne peut jamais être omise. Le texte de Baccar dit donc : « الصاحب العدو والمترهز », là où la syntaxe normale de cette phrase devrait être « الصاحب والعدو والمترهز ». Là encore, bien que la différence soit très petite, nous avançons l'hypothèse qu'il ne s'agisse pas d'une erreur, mais au contraire que l'écriture de Jalila

<sup>18</sup> Nun : il y a beaucoup de choses que je veux vous dire.

<sup>19</sup> Elle : Les mêmes médecins se sont rassemblés autour d'elle / l'ami l'ennemi et celui qui s'en fout.

Baccar soit influencée par la syntaxe du français, selon laquelle la conjonction de coordination « et » dans une liste est normalement exprimée avant le dernier élément.

Nous avons donc analysé deux exemples qui présentent des traces du français dans le texte arabe. Nous allons maintenant choisir et présenter deux exemples de l'influence contraire, de l'arabe sur le texte français.

### La langue arabe dans le texte français

Dans cette dernière partie, nous analyserons, au contraire, deux exemples où l'on peut observer l'influence de l'arabe sur le français. Si, comme nous l'avons remarqué, la pièce arabe est plurilingue, la pièce française, au contraire, est fortement unilingue<sup>20</sup>. Cependant, nous montrerons une certaine influence de la langue arabe sur le texte français. L'arabe est en réalité implicitement présent, bien que de manière beaucoup moins importante par rapport à la langue française dans le texte arabe. Nous étudierons tout d'abord deux cas de calques lexicaux et après deux cas de calques syntaxiques.

Le premier exemple que nous avons choisi est assez significatif :

|     |  |  |
|-----|--|--|
| 11. | <p>هي: في الدار قعدو لها نون وثلاثة بنات<br/> واحد في إصلاحية<br/> <sup>21</sup> واثنين هَجَو لِبِرَ الطليان</p> <p>(Baccar, 2001 : 30-31)</p> | <p>Elle : À la maison il ne reste plus que Nun et trois sœurs<br/> L'un des frères est en centre de redressement, et les deux autres ont «<b>brûlé</b>» vers l'Italie</p> <p>(Baccar, 2003 : 14)</p> |
|-----|--|--|

À une première lecture du texte français, l'expression « brûler vers l'Italie » paraît, nous semble-t-il, obscure. « Brûler » dans ce contexte constitue un calque du verbe tunisien « حرق », qui au sens propre signifie justement « brûler » mais qui est utilisé souvent comme un verbe de mouvement, et plus précisément dans le sens de « émigrer vers l'Italie ». Pourtant, il est étonnant de constater que le verbe « حرق » n'est pas présent dans le texte arabe, où au contraire c'est le verbe de l'arabe standard « هَجَّ », signifiant tout simplement «émigrer», qui est utilisé. Nous remarquons ici une trace de sa langue maternelle que Jalila Baccar a laissée dans le texte qu'elle a écrit dans sa deuxième langue. La présence des guillemets laisse sans doute entendre que l'auteure était

<sup>20</sup> La polyphonie linguistique est d'une certaine manière reproduite, à notre avis, grâce à des stratégies différentes, comme par exemple la juxtaposition de registres ou de niveaux de langue hétérogènes. Bien que cela ne soit pas le sujet de cette étude, nous en avons toutefois présenté des exemples: voir les exemples numéro 8 et 13.

<sup>21</sup> Elle : À la maison lui restent Nun et trois filles / L'un est dans le centre de redressement / Deux ont migré à l'étranger, en Italie.

consciente de l'étrangeté de ce mot par rapport à la langue française et de l'opacité de son sens pour un public francophone, ou bien pour tout public non tunisien.

Ensuite, nous avons choisi un deuxième exemple lexical, mais d'ordre tout à fait différent :

|            |   |   |
|------------|---|---|
| <b>12.</b> | الأم: ما صاب تموت<br>ونرتاحو الكل <sup>22</sup><br><br>(Baccar, 2001 : 104) | La mère : Crève et bon débarras pour toute la <b>smala</b><br><br>(Baccar, 2003 : 79) |
|------------|---|---|

Dans ce passage, Jalila Baccar emploie le nom « smala », qui est aussi un emprunt de l'arabe et signifie « tribu ». Cependant, il s'agit d'un mot, à l'origine algérien, qui est en train d'entrer progressivement dans la langue française de France, comme le confirme le *Petit Robert* où nous trouvons cette définition : « Famille ou suite nombreuse qui vit aux côtés de qqn, qui l'accompagne partout > tribu ». L'auteure choisit ici un mot arabe, renvoyant à la réalité maghrébine, qui peut être compris par un bon nombre de français. Elle sacrifie par conséquent la dimension proprement tunisienne du texte, en ouvrant sur un espace plus large, afin de pouvoir s'adresser au public français sans renoncer à l'utilisation de l'arabe.

En revanche, les deux derniers extraits que nous avons choisis concernent la syntaxe :

|            |  |  |
|------------|--|--|
| <b>13.</b> | هي: أش بيه<br>الأم: وقيل هيل <sup>23</sup><br><br>(Baccar, 2001 : 110) | Elle : Ça va ?<br>La mère : <b>Très trop bien</b><br>Elle : Qu'est-ce qu'il a ?<br>La mère : Je crois qu'il devient fou<br><br>(Baccar, 2003 : 79) |
|------------|--|--|

Ici nous avons encore un exemple d'usage arabisé du français. Comme nous l'avons remarqué précédemment, dans l'analyse de l'exemple 8, les arabophones se trouvent souvent en difficulté dans l'usage de « très » et de « trop ». Nous ne pouvons pas faire ici un parallèle avec le texte arabe, car cette partie est ajoutée dans le texte français. Nous sommes convaincus quand même que ce choix linguistique est très efficace. Jalila Baccar choisit de différencier dans ce passage le langage de la psy de celui de Nun et de sa famille, en rapprochant le français de la mère à l'arabe. De cette façon, elle souligne leur origine sociale plus basse. Cette stratégie, utilisée aussi dans l'exemple 8 avec les

<sup>22</sup> La mère : Il vaudrait mieux que tu meures et qu'on en finisse tous.

<sup>23</sup> Elle : Qu'est-ce qu'il a ? / La mère : on dit qu'il est fou.

mêmes buts, est exploitée à plusieurs reprises, dans le texte arabe comme dans le texte français.

Enfin, nous reprenons l'exemple 5, que nous avons déjà présenté ci-dessus : nous nous sommes déjà arrêtés sur les parties en français dans la version arabe, maintenant nous allons nous pencher sur la syntaxe de la version française.

|           |  |  |
|-----------|--|--|
| <b>5.</b> | <p>نون: رجعت وحدي للسيطار</p> <p>هي: C'est bien</p> <p>نون: أما ما نحيش نقعد هوني</p> <p>نولي كيفهم</p> <p>هي: <sup>24</sup>Très bien</p> <p>(Baccar, 2001 : 55)</p> | <p>Nun : <b>Suis revenu</b> de mon plain gré à l'hôpital</p> <p>Elle : C'est bien</p> <p>Nun : Mais <b>veux pas</b> rester ici</p> <p><b>Veux pas</b> devenir comme eux</p> <p>Elle : Très bien</p> <p>(Baccar, 2003 : 32)</p> |
|-----------|--|--|

Dans ce passage, Nun efface totalement le pronom personnel sujet « je ». Cet effacement reflète d'un côté la volonté du personnage schizophrène d'anéantir totalement son identité, d'annuler son « Moi » ; de l'autre, cette structure nous semble calquée sur la structure arabe. En effet, les répliques en arabe sont ici très courtes, rapides et rythmées. L'omission du pronom personnel sujet en français produit, pareillement, un effet de fragmentation, tout en créant un rythme assez proche du rythme de l'arabe. La syntaxe du français est ainsi déformée pour qu'elle se rapproche du rythme de l'arabe, révélant ainsi un dialogue fructueux et créateur entre les deux langues.

## Conclusions

Les exemples que nous avons choisis et présentés au cours de cette étude mènent à la conclusion que Jalila Baccar, dans le processus de création et d'autotraduction de cette pièce qui s'étend dans deux versions, puise dans les deux langues qui, malgré les conflits que nous avons évoqués, constituent deux côtés de son identité. Même si la présence de la langue française dans le texte arabe est beaucoup plus évidente que la présence de la langue arabe dans le texte français, cette différence n'empêche pas de constater l'influence de la langue du peuple tunisien sur la langue des colonisateurs, qui sont aussi les spectateurs potentiels de la version française. Ce dialogue entre les deux versions de la pièce représente, à notre avis, le versant artistique et esthétique du dialogue entre les deux aspects de l'identité linguistique de

<sup>24</sup> Nun : je suis revenu tout seul à l'hôpital / Hiya : c'est bien / Nun : mais je ne veux pas rester ici / devenir comme eux / Hiya : très bien.

l'auteure, qui d'un côté incarne une situation assez répandue dans la population tunisienne, mais de l'autre est l'expression d'une réflexion linguistique individuelle très profonde.

## **Bibliographie**

- BACCAR, Jalila (2001). *Junun*. Tunis : Sud Edition.
- BACCAR, Jalila (2003). *Junun*, Editions théâtrales. Paris : Passages Francophones.
- BALDISSERA, Eros (2004). *Dizionario italiano arabo, arabo italiano*. Bologna : Zanichelli.
- BOYER, Henri (1991). *Éléments de sociolinguistique (Langue, Communication et Société)*. Paris : Dunod.
- BOURDIEU, Pierre (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- CALVET, Louis-Jean (1999). *Pour une écologie des langues du monde*. Paris : Plon.
- CECCHERELLI, Andrea & IMPOSTI, Gabriella Elina & PEROTTO, Monica (2014). *Autotraduzione e riscrittura*. Bologna : Bononia University Press.
- ECO, Umberto (2014). « Come se si scrivessero due libri diversi » in Ceccherelli (2014).
- GRUTMAN, Rainier (2009). « La autotraducción en la galaxia de las lenguas », *Quaderns: Revista de Traducció*, 16, Barcellona: Bellaterra, pp. 123–134.
- LAGARDE, Christian (2013). *L'Autotraduction, aux frontières de la langue et de la culture*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- MARZOUKI, Afifa (2014). « Plurilinguisme et enjeux identitaires et sociaux dans la Tunisie d'hier et d'aujourd'hui », in Marie-Christine Jullion et Paola Cattani (éds.), *Les langues, les cultures et la traduction pour la médiation: perspective d'enseignement et de recherche*. Torino-Parigi : L'Harmattan, pp.39-47.
- POULIN, Isabelle (2013). *Critique et plurilinguisme*. Nîmes : Lucie éditions.
- ROBERT, Paul (2007). *Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Le Robert.
- RUOCCO, Monica (1990). « Lingua fusha o 'ammiyyah nel teatro arabo ? L'esempio della Tunisia », *Islam. Storia e civiltà* n° 9, pp. 271-285.
- RUOCCO, Monica (2010). *Storia del teatro arabo dalla nahda ad oggi*. Roma : Carocci.
- WEHR, Hans (1979). *A dictionary of modern written Arabic*. Wiesbaden : Harrassowitz.
- Le Trésor de La Langue Française, version informatique : [atilf.atilf.fr/tlf.htm](http://atilf.atilf.fr/tlf.htm).

## LES DEUX CORPS DU TRADUCTEUR LITTÉRAIRE

**JULIA HOLTER**  
ITEM, CNRS/ENS  
[julia.holter@ens.fr](mailto:julia.holter@ens.fr)

**Résumé :** Le traducteur littéraire n'est pas un simple bilingue. Il a une vocation d'être *porteur*, entre ses langues et entre ses corps discordants. Comment traduit-on donc entre deux corps ? L'acte de traduction peut se présenter comme une construction du *pont* joignant deux espaces socioculturels naturellement disjoints et a fortiori deux corps du traducteur, permettant à l'esprit de passer par-dessus en les réconciliant. Mais une séparation nette gardée entre les langues semble mieux rendue par la figure de *porte*, qui maintient séparée ce qu'elle relie : une langue rejoint et investit l'autre, sans pourtant se mêler. La porte « fermée » dissocie les deux langues en refusant les correspondances faciles, la traduction comme copie conforme, voire « automatique ». En effet, un bon traducteur assume pleinement la résistance du texte source, sa fermeture sur lui-même. Pour le *passer* dans l'autre langue, il « ouvre la porte » de la langue cible en y rendant un conflit, une tension inhérente au texte, une tension qu'il vit, au fond, entre ses propres corps - entre le propre et l'étranger, l'immédiat et l'éloigné.

**Mots-clés :** traducteur littéraire, traduction, bilinguisme, corps.

**Abstract :** The literary translator is not a simple bilingual. It aims to be a *smuggler* among its languages and between its discordant bodies. But how do we translate between two bodies? The act of translation can be represented as a construction of the bridge joining two sociocultural spaces naturally disjoint, let alone two bodies of the translator, allowing the mind to go over reconciling them. However, keeping a clear separation between the languages seems best rendered by the image of the door, which maintains separate what it connects: one language joins and enriches the other without interfering. The "closed" door separates the two languages by refusing the easy matches, the translation as a simple copy or automatism. Indeed, a good translator fully assumes the hermetic resistance of the text-source. In order to pass into the other language, a translator "opens the door" of the target language by rendering a conflict and a tension inherent to the original text, a tension actually lived between his or her own bodies – between one's own and foreign, immediate and distant.

**Keywords :** literary translator, translation, bilingualism, body.

Le monolinguisme derridien paradoxal recèle, on le sait, un double intérieur, faisant apparaître dans la langue natale une « langue qui n'est pas la mienne », une langue de l'*autre* (Derrida, 1996 : 13). La littérature semble récupérer cette langue étrange, à tel point que les œuvres littéraires monolingues ne réussissent que « dans une sorte de langue étrangère », selon la formule proustienne. Et c'est à travers les pages des livres que l'identité narrative (l'*ipséité*) peut se forger, au gré des rencontres du *soi* avec son propre *autre*, un étranger intime et troublant que chacun porte en soi.

Ainsi, « soi-même comme un autre », pour parler comme Paul Ricœur, soi-même *en tant qu'autre*, décrit deux composants du même (Ricœur, 1990 : 14).

L'intérêt de l'*ipséité* de Ricœur pour mon sujet, pour les *deux corps* du traducteur littéraire, réside dans ce qu'on peut en déduire, à savoir que le composant « autre » se dédouble à son tour. L'*autre*, c'est à la fois celui qui se découvre en moi comme ma propre langue « étrangère » et celui qui se pose en extériorité au moi. D'où une capacité d'accueil et de reconnaissance de cet *autre* extérieur, de sa langue et de sa culture, comme si sa voix m'était déjà familière, intériorisée en moi : si je suis d'emblée traversé d'altérité, je suis dépourvu de toute position de supériorité. À la rencontre de la nouvelle culture et sa langue, mon *autre* intérieur entre en dialogue avec le *même* extérieur qui lui fait face. Ainsi une chance véritable de compréhension se dessine dès lors que la voix de l'autre trouve une résonance en moi, pendant que cet autre, lui aussi comme moi double, pourrait bien ressentir en lui une résonance de ma propre voix. Dans ce chiasme hospitalier, je suis doublement *hôte* : je reçois *et* je suis reçu. Évidemment, le revers de l'hospitalité est l'hostilité qui est l'affirmation du *même* et le refus de l'accueil sur ses propres termes à l'autre<sup>1</sup>.

Si on accepte l'idée que le monolingue est a priori marqué d'extériorité, habité par l'*autre*, un multilingue sera habité par l'*autre* a fortiori et de telle façon que chaque langue acquise le fait revivre, avec une familiarité croissante, l'étrangeté de l'*autre*.

---

<sup>1</sup> À ce propos, Benveniste analysa le changement inquiétant de la signification du mot l'*hostis* qui prend une signification « hostile », ennemie d'étrangeté, suite à la corruption de la logique hospitalière du don et du contre-don. Voir l'excellent ouvrage de François Ost *Traduire, Défense et illustration du multilinguisme*, (Fayard, 2014) pour l'*hostis* (p. 293-295) et pour une analyse générale, très complète, du thème d'une langue traversée par l'*autre* (chapitres IV et IX).

## Un bilingue bicéphale

Je vais maintenant essayer de montrer comment cette habitation par l'*autre* divise l'unique corps physique du bilingue en deux corps ressentis. Pour cela, je vais m'appuyer sur les réflexions de Luba Jurgenson, traductrice et écrivaine française d'origine russe.

Pour Jurgenson, « une *noga* [n'est] jamais tout à fait la même chose qu'une jambe, ne serait-ce que parce qu'elle est à la fois jambe et pied. (...) Une main n'est pas tout à fait la même chose qu'une *rouka*, qui est à la fois main et bras ». Et elle ajoute : « Donner la parole au bilinguisme : lui faire raconter ce que vivre entre deux langues fait au corps. (...) On a tous les membres, tous les organes en double. On a une tête et une *golova*, deux jambes et deux *nogui*, un cœur et un *serdtse* » (Jurgenson, 2014 : 13).

Chacun d'entre nous, sans doute, peut mesurer la justesse de ce propos, car ne fait-il pas, dans le ressenti qui est sien, l'expérience, non seulement de l'enchevêtrement de deux langues, mais aussi de l'enchevêtrement de deux corps.

Dans le cas de « jambe » pour *noga* et de « main » pour *rouka*, la traduction « mot-à-mot » est impossible. L'impossibilité du « mot-à-mot » corporel correspond pour Jurgenson à une inadéquation d'un corps à l'autre—là où nous aimerions que le corpus (textuel) et corps (physique) ne fassent qu'un. En effet, puisque les deux corps incarnent deux cultures et deux vécus différents, on peut imaginer des cas où un corps n'a jamais habité le pays de l'autre, n'y a même jamais mis le pied, n'a pas souvent mangé de la nourriture de l'autre, n'a pas aimé ni a été aimé. Ou bien, un corps est resté pour toujours enfant, tandis que l'autre corps, adulte, cherche maintenant à le connaître et comprendre – ou, au contraire, à se débarrasser de lui, à se libérer de la violence dont celui-ci a hérité. Ainsi, Luba Jurgenson peut-elle écrire :

Je fais taire les ancêtres en moi. Je fais taire ma mère et ma grand-mère en moi. Les 'Où tu vas?', 'A quelle heure tu rentres?', les 'Finis ton assiettes' (...) de mon enfance. Je peux aller où je veux et rentrer quand je veux en français. (...) Je fais taire les dix commandements reçus à l'aube de la vie dans la langue maternelle. Désormais tout est permis. Je n'ai pas de morale dans ma langue d'adoption (Jurgenson, 2014 : 82).

On est loin là de la conformité de deux corps, mais est-ce toujours le cas ? Peut-on avoir les deux corps parfaitement égaux ? *Partes extra partes*, la structure cartésienne attribuée aux substances étendues (aux corps), leur interdit l'existence ubiquitaire, la présence simultanée dans les circonstances différentes. Une parfaite symétrie linguistique

serait conditionnée par un dé/re-doublage de toute partie de la vie en deux langues (bilingue dans la famille, à l'école, au travail, dans le couple, etc.), ce qui reste inhabituel. Beaucoup plus fréquents sont les cas de bilinguisme dissocié : un enfant parlant une langue avec la famille et l'autre à l'école, sans qu'il y soit possible de les mettre en correspondance, par exemple. Parfait bilingue, il peut parvenir à passer presque instantanément d'une langue à l'autre, mais son corps *domestique* se distinguera drastiquement de son corps *public*, avec toutes les conséquences intéressantes de cette inadéquation.

En fonction de conditions psychologiques et spatio-temporelles différentes, l'un de nos deux corps ne nous paraîtra-t-il pas *toujours* plus proche et l'autre plus distant ? Le corps plus proche ne correspondrait pas toujours à une langue maternelle qui, elle, « reste toujours un peu la langue du passé », selon Jurgenson : « Faute de pouvoir nous assigner à résidence, elle nous assigne à provenance. Nous y revenons en archéologues de soi-même » (Jurgenson, 2014 : 12-13).

La langue la plus proche est une langue plus adroite, dont la maîtrise est la plus courante et la plus complète, correspondant, probablement, à l'épanouissement personnel et/ou professionnel. Voici comment Jurgenson décrit son corps russe, corps correspondant à sa langue maternelle, un corps très intime et néanmoins devenu distant (en traduisant vers le français, elle traduit donc dans le « mauvais sens », « nageant à contre-courant », Jurgenson, 2014 : 78) : « Le corps russe est un corps 'maison'. Le promener à l'extérieur (par exemple, en compagnie d'amis russes à Paris), c'est sortir en pyjama, un rêve que tout le monde connaît » (Jurgenson, 2014 : 16).

Ces deux corps correspondent, me semble-t-il, à deux corps sociaux que l'on n'habite pas de la même façon : l'un paraît toujours plus ou moins défaillant, en manque, le corps qu'il faut couvrir plus que par un pyjama, défendre, retrouver, expliquer ou conquérir. Jurgenson donne une idée de comment on réapproprie un corps manquant ou chancelant :

Les actes honteux commis dans une autre langue, cette langue que je n'habite plus que par intermittences – que j'habite autrement – sont séparés de moi par un clignotement verbal. Écrire, c'est transformer les hontes du passé en titres de gloire (Jurgenson, 2014 : 13).

En effet, notre traductrice littéraire n'est pas simple bilingue. Elle écrit et traduit, ayant une vocation d'être *porteur* (voir *La joie du porteur* de Georges-Arthur

Goldschmidt), entre ses langues et entre ses corps discordants qui ne peuvent pas communiquer dans la transparence totale, ne se recouvrent pas, ne s'emboîtent pas – toujours un porte-à-faux entre eux. Si mal ajointés sont ces deux corps que l'on a envie de dire, après Lacan, qu'« il n'y a pas de rapport sexuel ». Mais le traducteur arrive, nous semble-t-il, à surmonter ce discord – pour qu'il y ait un rapport –, dans/pendant la réussite même de sa traduction. Mais comment, au juste ?

Rappelons-nous que l'altérité n'est pas extérieure à notre sujet bilingue ; l'altérité se relève même essentielle à son *ipséité* : l'*autre* passe et repasse dans le *même* en construisant une double identité qui sera spécialement attentive à l'étrangeté. D'emblée menant le dialogue intérieur, ce sujet est prédisposé à traduire entre ses deux corps. La maîtrise d'une autre langue ne fait que formaliser sa nature dialogique double. Le métier du traducteur lui permet de prolonger et d'élargir l'expérience du passeur entre ses deux corps, en revivant et en remaniant à chaque passage sa double identité qui devient narrative. En traduisant de la langue source (corps plus distant) vers la langue cible (corps plus proche) – en surmontant des difficultés, en trouvant les solutions pour des expressions idiomatiques intraduisibles<sup>2</sup> ou des phénomènes sans équivalent –, il peut alors retrouver et « expliquer » son corps plus défaillant par son corps plus adroit.

Comme tout travail de communication, la traduction est à la fois la joie et la peine, mais certains ne peuvent pas s'en passer ; telle était Laure Bataillon : « Vous me demandez pourquoi je traduis ? Autant me demander pourquoi je marche ! Pour communiquer, pardi ! » (Bataillon, 1991 : 7).

## **Pont et porte**

Luba Jurgenson rappelle que « le bilingue (...) peut à chaque instant dire, à propos de l'une des deux : 'l'autre langue'. Telle chose évidente ici ne l'est plus là-bas – il suffit de passer le seuil. » (Jurgenson, 2014 : 54). L'acte de traduction peut se présenter, selon nous, comme une construction du *pont* joignant « ici » et « là-bas », deux espaces socioculturels naturellement disjoints et surtout deux corps du traducteur, permettant à l'esprit de passer par-dessus en les réconciliant.

Sika Fakambi, lauréate du Prix Baudelaire et du Prix Laure-Bataillon de l'année 2014, nuance pour nous la « texture » du pont quand elle compare les mots aux ponts que

---

<sup>2</sup> Voir l'indispensable au sujet de l'intraduisible : CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris: Seuil/Le Robert, 2004.

l'on ne « traduit pas seulement en tant que tels, mais pour l'espace qu'ils parcourent » (Fakambi, 2014 : 121). C'est donc au niveau de chaque mot que le traducteur « jette le pont », en croisant et joignant les fibres (sémantiques, étymologiques) des mots – de leur signification et de leur histoire respectives.

Georg Simmel décrit le pont comme le résultat tangible, concret et durable de la jonction, qui est un mouvement surmontant les obstacles et un « déploiement dans l'espace de notre sphère d'action volontaire » dont « la simple dynamique (...) donne complètement au pont sa raison d'être » (Simmel, 2007 : 48-49). La traduction nous paraît aussi ce mouvement de volonté de jonction, avec son résultat tangible.

La figure de la jonction, nous l'avons déjà vu, serait un chiasme<sup>3</sup> – sur le *pont*, un mouvement en chassé-croisé : d'abord, le composant étranger du moi reconnaît la voix étrangère de l'autre – la même que ma voix un peu étrange – ; je me fais traverser par l'étrangeté de l'autre exprimée en sa *langué* (langue source). Puis je vais la rendre comme la même, c'est-à-dire en gardant son étrangeté mais en la traduisant, en l'acclimatant à ma langue (langue cible). Et pour les deux corps du traducteur, cela donne la même figure : l'*autre* intérieur du corps de traducteur correspondant à la langue cible, « jette un *pont* » vers le *même* extérieur de son autre corps plus distant, correspondant à la langue source. S'ouvre alors le passage entre deux corps, le rapprochement entre eux devient possible. « Franchir le pont nous délivre de la pesanteur, écrit Georges Simmel, et avant que l'habitude quotidienne n'érousse nos sensations, il a dû donner le sentiment étrange de flotter un instant entre ciel et terre » (Simmel, 2007 : 53). Franchir le pont c'est flotter aussi librement entre deux rives dans le corps, comme le décrit Jurgenson :

Le passage physique d'une langue à l'autre dans mon corps. Cela se fait en deux temps. D'abord une lecture bilingue. Je laisse le texte me traverser, aller d'une rive à l'autre, vivre simplement en moi en deux langues à l'instar des objets du monde, je le lis comme ma propre vie. Je ne fais rien, il se traduit tout seul, il défile en français. (...) Je peux choisir de rester plus près du texte initial – et donc, d'aller plus vite – ou de rechercher d'emblée une restitution plus proche de l'autre rive. À ce stade du texte, je ne le vois pas, je suis à l'intérieur, au plus près de la situation du passage, dans ce passage. Si à ce moment-là on me soumettait à un examen aux rayons X, on verrait les mots bouger et se métamorphoser. De

---

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, dans la tribune récente intitulé « Après 'Charlie', retrouver le sens commun », souligne l'importance de cette figure pour une révolution du sens (du) commun : « Ce double outrepassement de l' 'ipse' et de l' 'alien' s'est appelé 'transcendance'. Ce mot désigne (...) un mouvement par laquelle on va hors de la simple identité, de l'égalité à soi, de l'équivalence (et donc de l'immanence) de tous et de tout », *Libération*, vendredi 27 février 2015.

temps en temps, mon œil intérieur les saisit : un tel, dont les pattes de devant et le museau sont déjà français, traîne encore sa queue en russe (Jurgenson, 2014 : 79).

Après cette « lecture » métamorphosante arrive la deuxième phase, celle de rendre, dans la langue cible, l'étrangeté, l'originalité du texte. Jurgenson ne regarde plus le texte russe, elle en ferme la porte : « J'ai devant moi un texte qui doit avoir été écrit en français. Je lui crée une nouvelle genèse, une origine dans la langue cible » (Jurgenson, 2014 : 80).

Car les deux rives, quoi que réunies par le pont, restent à jamais séparées – inégales et séparées comme le sont les langues après Babel (est-ce coïncidence qu'en akkadien *Bab-illum* veut dire « porte de Dieu » ?)

La porte « fermée » dissocie les deux langues en refusant les correspondances faciles, la traduction comme copie conforme, voire « automatique ». Or, le bon traducteur assume pleinement la résistance du texte source, sa fermeture sur lui-même. Les frontières fixées par la porte maintiennent pour lui la liberté de passage et la possibilité d'échange constant. Traduire — c'est parler à travers la porte fermée. Faire *passer* le texte dans l'autre langue (*passer* en « relevant », selon le mot de Derrida, c'est à dire en gardant son goût naturel et en lui « donnant *encore plus le goût de son goût* », jusqu'à sacrifier quelque chose de sa langue d'origine pour le *lever*, dans le sens hégélien de *Aufheben*, dans la langue d'arrivée (Derrida, 1999 : 43-44), c'est rendre à ce texte, avec surenchère, son étrangeté, son conflit, sa tension inhérente (Antoine Berman)<sup>4</sup> — la tension que le traducteur vit, au fond, entre ses propres corps, entre le propre et l'étranger, l'immédiat et l'éloigné.

Pour Derrida, c'est de l'amour érotique qu'il est question quand il parle de sa passion, seulement théorique, pour la traduction, qui fait « lécher » le corps des mots

— comme peut lécher une flamme ou une langue amoureuse : en s'approchant d'aussi près que possible pour renoncer au dernier moment à menacer ou à réduire, à consumer ou à consommer, en laissant l'autre corps intact mais non sans avoir, sur le bord même de ce renoncement ou de ce retrait, fait paraître l'autre, éveillé ou animé le désir de l'idiome, du corps original de l'autre, dans la lumière de la flamme ou selon la caresse d'une langue (Derrida, 1998 : 22).

---

<sup>4</sup> Antoine Berman analysant la traduction hœlderlinienne de Sophocle appelle cette traduction *manifestation*, c'est-à-dire désoccultation ou accentuation violente du conflit original qui va jusqu'à la transformation de l'œuvre originale par le traducteur (Berman, 1997 : 137).

Ceci est donc seulement le prélude à la traduction ; une fois passée à l'acte, la langue source *s'accouple* avec la langue cible et l'œuvre « brille dans la double lumière des deux langues unies » (Berman, 1997 : 133). C'est l'étreinte de deux corps du traducteur.

## **Bibliographie**

- BATAILLON, Laure (1991). *Traduire, écrire*. Saint-Nazaire : Arkane 17.
- BERMAN, Antoine (1997). « Hölderlin, ou la traduction comme manifestation », in Böschstein Bernhard, & Le Rider Jacques (éds.), *Hölderlin vu de France*, Tübingen : Gunter Narr, pp. 129-142.
- DERRIDA, Jacques (1996). *Le monolinguisme de l'autre ou la Prothèse de l'origine*. Paris : Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1999). « Qu'est-ce qu'une traduction 'relevante' ? », in *Quinzième Assises de la traduction littéraires (Arles 1998)*, Arles : Actes Sud, pp. 21-48.
- FAKAMBI, Sika (2014). « Tombée en traduction », *Place Publique*, Novembre-Décembre n°48, pp. 118-121.
- JURGENSON, Luba (2014). *Au lieu du péril*. Lagrasse : Verdier.
- RICŒUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil.
- SIMMEL, Georges (2007). *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Paris : Carnets de l'Herne.

## LANGUE-FRONTIÈRE OU LANGUE-FRANCHE : L'HÉTÉROLINGUISME DANS LA PROSE AFROPÉENNE ET CUBANO-AMÉRICAINNE

**Apories et traduction chez Léonora Miano et Cristina García**

**FERDULIS ZITA ODOME ANGONE**  
Université Cheikh Anta Diop/Dakar  
[Odome\\_zita@yahoo.fr](mailto:Odome_zita@yahoo.fr)

**Résumé :** Notre analyse est une étude transversale focalisée sur l'hétérolinguisme comme faits et effets de langue chez les écrivaines Léonora Miano et Cristina García. Nous voulons souligner les apories observées dans les littératures issues de l'entre-deux où la traduction joue un rôle primordial. Chez Miano la francophone, on étudiera les notions de l'oralité africaine à travers le conte tandis que chez la cubano-américaine d'expression anglaise Cristina García, nous parlerons du *spanglish* (ou *espanglish* ou encore *espanglés*) avec pour point nodal la *santería* cubaine. Le propos ici vise à mettre en exergue la littérature produite par les minorités vivant dans la diaspora au cœur de notre réflexion. Notre approche théorique sera pluridisciplinaire parce qu'un texte hybride, c'est-à-dire hétérogène donc à ancestralités multiples, requiert un regard pluriel pour mieux apprécier la polysémie de l'âme métisse des identités-frontières.

**Mots-clés :** Apories, paratexte, traductologie, hétérolinguisme, littérature cubano-américaine, littérature française.

**Abstract :** Our analysis is a cross-sectional study with a special focus on heterolinguisism as language facts and effects in Leonora Miano and Cristina García's works. We want to highlight the aporias that are observable in hybrid (or in-between) literatures; where translation plays a pivotal role. In Miano's Francophone work, we will study the notions of African orality through storytelling. As for the Cuban American and English speaker Cristina García, we will discuss on *Spanglish* (or *Espanglish* or *Espanglés*) driving our analysis from the Cuban *Santería*. The subject here aims at highlighting this literature produced by minorities, with a specific focus on two main authors: Léonora Miano (from African European origins) and Cristina García (a Cuban American). In a time of heterotopic references, our theoretical approach will be multidisciplinary; for a fragmented or hybrid text (a heterogeneous text with multiple ancestralities) requires a plural look to better appreciate the polysemy of the mixed-identity soul within frontiers authors.

**Keywords :** Aporias, paratext, translation, heterolinguisism, Cuban - American literature, French literature.

*I do not want or need to accept the either/or definition of my identity which demands that you choose sides. My identity is far more complex than this. I was born in Havana. I was raised in Texas (...) I returned to Cuba and thus was ostracized from my community. Now I live in Chicago, but also live in Havana, emotionally and professionally (...) I now understand that I do not have to accept categories which split who I am. Instead I must construct new categories, new political and emotional spaces in which my multiple identities can be joined. (Maria de los Angeles Torres, 1994)*

À l'ère de l'éloge de l'hybridité, notre réflexion a pour but de faire dialoguer les convergences, les interférences et les différences spécifiques aux écritures diasporiques soumises à notre étude. En effet, baigné par le monde qui l'entoure, le prosateur migrant ou diasporique vit dans l'ancre des traductions intersystémiques à travers l'hétérolinguisme autour de lui, un imaginaire où la surconscience babélique des langues foisonne en échos retentissants. Les pratiques langagières rhizomorphiques, inhérentes au chaos-monde<sup>1</sup>, font de ce marqueur de paroles le producteur privilégié d'une poétique de l'étrangeté où le divers, le composite augure d'un engagement dans la langue, un *langagement* dirait Lise Gauvin (2000). Ainsi, loin de se soumettre à la domination glottopolitique voire glottophagique (Calvet, 1974/2002)<sup>2</sup> de la langue officielle, d'usage claquemurée dans un monolinguisme sourd, les langues minorisées ou minorées<sup>3</sup>, sur/vivant en situation diglossique, résistent avec argutie afin de « contaminer » ou d'« attaquer » la langue plénipotentiaire. Des langues fantômes dont les sonorités nous habitent, nous hantent, coupées de la mémoire du temps. On les entend qui raisonnent en sourdine, ces langues d'autrefois qui tanguent et se fanent sans jamais nous quitter (cf. Fleischer, 2005 ; Kristeva, 2007). Contrebandiers des langues hautaines, à travers le renouvellement esthétique qu'ils en font, les écrivains

---

<sup>1</sup> Le chaos-monde glissantien enfante "le Divers, qui n'est pas le chaotique ni le stérile, [car il] signifie l'effort de l'esprit humain vers une relation transversale, sans transcendance universaliste. Le Divers a besoin de la présence des peuples, non plus comme objet à sublimer, mais comme projet à mettre en relation." (Glissant, 2002 : 327)

<sup>2</sup> Paru pour la première fois en 1974, en pleine « décolonisation », *Linguistique et colonialisme...* analyse les rapports entre les langues et le politique, aussi bien entre des langues différentes (anglais par rapport français par exemple) qu'à l'intérieur d'une même unité linguistique (variantes dialectales et régionales). En mêlant histoire, géographie, intérêts politiques, économiques, religieux et scientifiques, Louis-Jean Calvet explique les divers mécanismes de domination exercée sur un peuple ou une communauté à travers « la glottophagie ». Par l'entremise de l'édifice colonial rendu possible par des fondements scientifiques arbitraires pour justifier ou légitimer la hiérarchisation des langues, Calvet explique comment une langue en « mange » une autre.

<sup>3</sup> Tout au long de ce travail, nous utiliserons le terme « minorisé » ou « minoré » en lieu et place de « minoritaire », « minorité » parce qu'il est question ici d'un rapport de domination politique (ou du fruit d'une construction sociale) et non d'une infériorité numérique.

hybrides, chacun de leur voix brise ainsi un territoire, efface une frontière, renversant une limite au moyen d'une pollinisation croisée (cf. Chamoiseau, 1997).

Notre analyse comparée va se focaliser sur l'hétérolinguisme comme faits et effets de langue, en soulignant les apories observées dans les littératures issues de l'entre-deux. Par le biais de la note comme zone de périphérie narrative, le prosateur migrant y trouve d'une part un palliatif pour suppléer les manquements d'un langage incommensurable qui ne traduit pas toujours à suffisance les apories de son univers hétérotopique. D'autre part, en tant que recours privilégié de l'univers paratextuel, l'écrivain issu des espaces minorisés s'en sert comme stratégie poétique pour déjouer les normes idéologiques d'un canon monolingue, dominant. La note représente donc dans l'intention poétique de ce dernier, une sorte de zone-tampon, une marge dans la marge car notes explicatives, glossaires, accessoires narratifs et adjuvants stylistiques viennent à la rescousse d'un texte où les formes esthétiques se situent déjà à la périphérie d'un centre aux canons souvent hiératiques. Chez Miano la francophone, on étudiera les notions de l'oralité africaine à travers le conte tandis que chez la cubano-américaine d'expression anglaise Cristina García, nous parlerons du *spanglish* (ou *espanglish* ou encore *espanglés*)<sup>4</sup> avec pour paradigme la *santería* cubaine. Le propos ici vise à mettre en exergue les littératures minorées au cœur de notre réflexion. Notre approche théorique sera pluridisciplinaire parce qu'un texte hybride, c'est-à-dire hétérogène donc à ancestralités multiples, requiert un regard pluriel pour mieux apprécier la polysémie de l'âme métisse des identités-frontières.

### **L'hétérolinguisme chez Miano : à propos des littératures orales**

Maître d'Ecole disait des choses, nous répétions. (...) Nous nous donnions beaucoup de peine mais les sons qui sortaient de nos bouches étaient embrochés, les accents déformés, pimentés et bâtonmanioqués. Notre français était mis à la page au son du tam-tam, aux ricanements du balafon, aux cris des griots. (Calixte Beyala, 1994 : 93-94)

Il n'y a pas une littérature orale, il existe des littératures orales qui s'expriment au gré des traditions culturelles qu'elles représentent. La fusion entre oralité et écriture est l'un des casse-tête de la théorie littéraire postcoloniale. Les difficultés à traduire les langues africaines, les grammaires des langues dites « orales », l'impossibilité de transmettre les rythmes, les assonances, les allitérations, les jeux de mots, les rimes, les dictons, les proverbes, le langage non verbal, les diverses figures et images

---

<sup>4</sup> L'une des particularités de l'hybridité réside dans l'instabilité lexicale de la réalité composite que l'on veut traduire ou nommer. Le *spanglish* admet trois orthographes : *espanglés* (écrit en espagnol), *spanglish* (nom du concept en anglais), *espanglish* (prononciation espagnolisée du terme anglais).

symboliques complexifient l'appropriation de cet héritage infiniment riche d'enseignements et de connaissances, aussi bien chez les occidentaux que chez les africains « eux-mêmes » qui vivent désormais disloqués entre plusieurs modes et divers codes de représentation.<sup>5</sup>

Si les langues imprimées (cf. Barbier, 2008)<sup>6</sup> tentent de restituer de façon spectaculaire les séquences du passé, non sans turpitudes<sup>7</sup>, à travers des documents écrits et des modes de muséification tous azimuts, les limites des langues non imprimées, autrement langues dites orales « par défaut », résident dans l'archivage des données, dans le bouche-à-oreille, trop réducteur pour une distribution massive et une diffusion suprarégionale et pérenne. La parole représente ainsi un musée vivant et dynamique en soi qui, cependant, volera en éclats à la mort du détenteur des savoirs, lorsque la transmission n'a pas été effectivement assurée : ce qui arrive assez souvent.

En situation postcoloniale, les contradictions opérées dans la délimitation des champs théoriques passibles de connaissance — délimitation basée sur le principe de l'unité où il n'est admis que l'étude d'objets homogènes — sont inouïes. Ce principe est souvent appliqué spécialement aux littératures contenues dans le corpus ou canon national en expulsant de cet espace toutes les manifestations littéraires qui ne coïncident pas avec la norme, c'est-à-dire le discours *dominant* devenu *classique*, *normal*, *standard*, *habituel*, *officiel*<sup>8</sup>, de rigueur suivant le critère de l'exclusion. Ce

---

<sup>5</sup> Héritée de l'époque coloniale, et aujourd'hui intériorisée en situation postcoloniale, une relation binaire fétichisée, cachant une erreur monumentale, a été maintenue (et continue de l'être) en laissant croire que la langue coloniale, devenue langue officielle, c'est-à-dire la langue de/du pouvoir, serait l'unique langue passible de connaissances. Or, dans les langues « autochtones » vivant en situation diglossique, il existe au sein des littératures qu'elles hébergent des niveaux de langue différents tout comme dans les langues imprimées. Il n'y aurait donc pas d'un côté des langues « ignorantes » et de l'autre des langues « savantes ». La langue comme véhicule de communication est un fait tandis que la langue comme domaine de la rhétorique « savante » est tout autre. Il faut au-delà de la langue comme vecteur de communication, avoir les outils grammaticaux indispensables pour accéder à toute littérature culte.

<sup>6</sup> L'invention de l'imprimerie permet aujourd'hui de constater « l'hégémonie » des langues écrites sur les langues « orales ».

<sup>7</sup> « L'Afrique n'existe qu'à partir du texte qui l'a construite comme la fiction de l'autre. C'est à ce texte que l'on accorde ensuite une puissance structurante, au point où le soi qui prétend parler d'une voix authentiquement sienne encourt toujours le risque de ne jamais s'exprimer qu'à partir d'un discours préconstitué, qui masque le sien propre, le censure ou l'oblige à l'imitation. L'Afrique n'existe qu'à partir d'une bibliothèque coloniale qui s'immisce et s'insinue partout, y compris dans le discours qui prétend la réfuter, au point que, en matière d'identité et de tradition africaine, il est désormais impossible de distinguer l'original de la copie, voire de son simulacre » (<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248>). Cette assertion de Achille Mbembé ravive le débat sur l'Afrique qui n'existerait que comme un concept à partir du contexte, du prétexte voire du précepte qui l'a construite comme la fiction et la périphérie de l'autre. Cette périphérie n'existerait donc et ne prendrait sens qu'en référence au curseur de la norme dominante laquelle, à son tour, *ignore* que la binarité centre/périphérie qu'elle prône en sa faveur n'est qu'une forme d'ethnicité voilée de la dictature dominante.

<sup>8</sup> Il ya des adjectifs apparemment anodins mais sibyllins qui cachent un discours de persuasion tapis dans les décombres de « l'autorité » et de la « légitimité » c'est-à-dire d'un pouvoir qui se veut dominant (parce que les combines de l'Histoire unilatérale l'ont autoproclamé dans l'absolu). Je me méfie habituellement des épithètes « pur », « normal », « authentique », « officiel », « classique », « correct », « naturel », « standard », « traditionnel », « habituel » associés pour la plupart à ce qui se « doit ». Là où ils

procédé réducteur est nu de son évidence. Le concept de littérature se rapporte exclusivement à la littérature « culte »<sup>9</sup>, produite dans la langue héritée de la colonisation à travers les poèmes et livres de Victor Hugo, Molière, Balzac, Baudelaire, Montaigne, Rabelais, Montesquieu, Voltaire, Flaubert, etc., (et quelques « nègres-latins exceptionnels ») où les rapports sociolectaux hybrides sont gommés et les textes, rédigés dans une curieuse langue artificielle, fictive, sans contagion, appelée langue pure, intolérante, distante, totalement externe au vécu du lecteur, pour solliciter en cette langue ce qu'elle a de plus orthodoxe (Chamoiseau, 1997 : 274).<sup>10</sup>

En revanche, la littérature orale (produite dans son ensemble dans les langues « autochtones », minorisées) et la littérature populaire en français sont farouchement exclues de ce cadre.<sup>11</sup> Le discours officiel recourt à leur expulsion partielle, totale ou définitive, en les renvoyant à un usage folklorique. En d'autres occasions, plus clémentes, le mécanisme est plus subtil et non moins insidieux : on situe ces littératures à un âge préhistorique et caverneux, comme si elles avaient cessé de se produire avec l'avènement de la colonisation. Dans le fond, d'une manière ou d'une autre, on retrouve là une manigance sinieuse qui leur applique une double négation, en ne leur reconnaissant tacitement aucune valeur littéraire ni aucune représentativité sociale, alors qu'objectivement il est impossible de nier la validité esthétique de ces dernières, tout comme il n'est même pas sensé ni logique de discuter leur enracinement au sein des populations nationales dont elles sont issues, à moins de recourir au déni. Evidemment, il s'agit là d'une opération maladroitement idéologique (donc de

---

apparaissent avec insistance, persistance et recrudescence sans indulgence, il y a invalidation de la diversité et inhibition des hybridations.

<sup>9</sup> En 2012, la polémique soulevée au Bénin autour de *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou, inscrit au programme scolaire 2012-2013 est une illustration frappante. Au mois d'octobre, le ministère des enseignements secondaires et techniques publiait la liste des ouvrages inscrits au programme scolaire. En classe de Terminale, *Les Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène a été remplacé par *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou. Deux mois après, les avis, dans le monde de l'éducation, divergeaient et prenaient l'allure d'une « guéguerre de tranchées ». Deux tendances s'affrontaient. Les « normalistes » et les « transgressionnistes ». Pour les « normalistes », il fallait que les élèves eussent fini de maîtriser les normes de l'écriture « classique », de la narration « traditionnelle » avant de *se risquer*, à des échelons plus élevés, à *la transgression*. De l'autre côté, les arguments des « transgressionnistes » : certes, avancent-ils, le roman d'Alain Mabanckou est une œuvre surprenante qui *déconstruit* le mécanisme de la narration *traditionnelle*, mais elle s'inscrit parfaitement dans les nouvelles tendances de la littérature africaine. Et ces nouvelles tendances sont faites d'audaces, d'approches plus personnelles de l'écriture, de décalages stylistiques, une appropriation de la langue en adéquation avec les thèmes, plus actuels, de la société. (<http://www.lanouvelletribune.info/benin/culture/12951-polemique-dans-le-monde-scolaire-beninois-autour-de-verre-casse-d-alain-mabanckou>, consulté le 08 juin 2015).

<sup>10</sup> Chamoiseau (1997 : 274) soutient que « la langue dominante quand elle est apprise comme extérieure à soi, se conserve à distance: on la manie en demandeur; voulant la conquérir, on sollicite ce qu'elle a d'orthodoxe ».

<sup>11</sup> Dans *Les subalternes peuvent-elles parler?* (2009), Gayatri Spivak soulève la question de la confiscation de la parole par les élites bourgeoises postcoloniales. La plupart ayant été éduquées à la trique européenocentriste reproduisent (in)consciemment les modèles « ailleurisants ». Elle interroge donc la symbolique des rapports de domination dont le plus saillant réside dans la réappropriation du discours par les subalternes non plus comme objets mais comme sujets du discours. John Beverley étudie aussi la même question dans *Subalternidad y Representación: debates en teoría cultural*.

légitimité) qui reproduit l'ordre politique et tente de justifier la hiérarchie des communautés linguistiques<sup>12</sup> au sein d'un corpus national faussement monolithique, en marginalisant les littératures minorisées.<sup>13</sup>

La démarche consisterait donc à poser le problème en d'autres termes. Dans l'essentiel, l'équation pour une meilleure redistribution consisterait à redéfinir ou à déconstruire le concept d'unité qui, comme on l'a compris, est synonyme de partialité, en envisageant dès lors l'inclusion d'objets hétérogènes. Dans ce sens, en postcolonie le corpus et sa critique devra s'habituer (ou se réhabituer) à travailler, en consonance avec son matériel, sur des objets contradictoires, pluriels par essence, c'est-à-dire n'opposant pas de façon mécanique l'écriture à l'oralité, les identités hybrides étant le fruit de ces rencontres-là, hétérogènes. Une telle approche consisterait à travailler de ce fait sur des objets littéraires lesquels, dans leur composition, reflèteraient le caractère hétéroclite d'une littérature *réellement* nationale, située à la croisée de plusieurs systèmes sémiotiques. Ainsi, l'on réhabiliterait l'hybridation de cette littérature nationale-là. Le champ d'observation ici proposé serait considéré comme un espace d'expérimentation méthodologique, de peaufinage esthétique et d'approfondissement théorique. Car la critique littéraire post-nationale depuis ses fondements, avait alors

---

<sup>12</sup> Dans *Langage et pouvoir symbolique*, Bourdieu analyse les relations et stratégies de pouvoir à travers les échanges linguistiques exprimés à des degrés différents : variations d'accents, d'intonation et de vocabulaire qui reflètent les différentes positions dans la hiérarchie sociale. L'on comprend alors que « les individus parlent avec différents degrés d'autorité, que le poids des mots dépend de celui qui les énonce et de la façon dont ils sont formulés, et qu'ainsi certaines paroles, prononcées dans certaines circonstances, ont une force et une conviction qu'elles n'auraient pas autrement ». Ainsi, « les mots deviennent autant d'instruments de coercition et de contrainte, d'abus et d'intimidation, de signes de politesse, de condescendance et de mépris ». Le concept majeur qu'emploie Bourdieu lorsqu'il développe son approche est celui d'*habitus*, terme très ancien dont on sait les origines aristotéliennes et scolastiques, mais dont Bourdieu fait un usage tout à fait distinct et spécifique. L'*habitus* désigne un ensemble de *dispositions* qui portent les agents à agir et à réagir d'une certaine manière. Les dispositions engendrent des pratiques, des perceptions et des comportements coordonnés et régis par aucune "règle". Les dispositions qui constituent les *habitus* sont inculquées, structurées, durables; elles sont également génératives et transposables. (...) En tant qu'ensemble de dispositions durablement installées, l'*habitus* tend également à engendrer des pratiques et des perceptions, à produire des œuvres et des appréciations, accordées avec les conditions d'existence dont l'*habitus* est lui-même le produit (*ibidem* : 7-24-25).

<sup>13</sup> Revue critique sur la question en Amérique Latine: Antonio Cornejo Polar (1982) fait une exégèse de l'historiographie littéraire pour expliquer l'exclusion des épistémologies « périphérisées » à travers les mécanismes de domination légués des archétypes coloniaux. Cette démarche est proche de l'*épistémé* foucauldienne (*Les mots et les choses*) où la domination ne se limite pas à une idéologie théorique mais s'étend jusqu'à l'édifice qui supporte les productions intellectuelles et culturelles propres à un contexte, lequel reproduit dans le discours et l'action le clivage centre/périphéries en réduisant au statut d'objet tout ce qui est considéré étranger. Cornejo Polar expose que les corpus littéraires latino-américains, ayant gommé toute transversalité permettant d'inclure les littératures précolombiennes, travaillent de ce fait sur des corpus erronés car ceux-ci sont unilatéralement conditionnés par les canons hérités des littératures coloniales. Ángel Rama (1984) explique ainsi l'obsolescence des systèmes précoloniaux en établissant les rapports de causalité entre l'écriture (imprimée) et les structures de pouvoir. Martin Lienhard (1989), lui, considère la « fétichisation de l'écriture » et ses effets immédiats sur les systèmes de communication verbale comme un processus d'acculturation ethnocidaire au détriment des typologies de l'oralité amérindiennes. García Canclini quant à lui propose l'hétérogénéité comme refondation épistémologique d'une critique littéraire latino-américaine sans exclusive : une sorte de poétique de la Relation glissante ou de *transculturación* actualisée du cubain Fernando Ortiz ou encore du concept de la diversité chère à Raphaël Confiant.

considéré que ses connaissances ne pouvaient seulement s'apprécier que sur des corpus unitaires plus ou moins homogènes, probablement impulsés par les schémas adoptés par l'histoire des littératures nationales européennes, lesquelles avaient mis l'accent sur l'unité de leur matériel. Dans leur contexte, il s'agissait du processus historique qui le constituait, de sorte que le corpus coïncidât avec les limites de son système, s'assurant ainsi dans ses mécanismes de constitution une exclusivité unique et monolithique. Or, en postcolonie, en se l'appropriant dans un contexte hybride et disparate, il ne devrait y avoir de doute sur le caractère discrètement idéologique de l'opération. D'une part, le stratagème reproduisait et tentait de valider la hiérarchie et l'ordre politiques d'une société dominée.<sup>14</sup> D'autre part, au niveau spécifique de la littérature, l'opération validait et intériorisait l'universalisme galvaudé du corpus colonial, dominant. Cependant, ce modèle ou canon admis et adopté, il trahissait l'échec des bourgeoisies postcoloniales<sup>15</sup>, incapables de formuler des projets politiques nationaux autonomes et suffisamment intégrateurs.

### **Le conte chez Miano**

Certains auteurs plus hardis ont essayé de se pénétrer de la culture négro-africaine, mais se sont heurtés à une série d'obstacles plus ou moins infranchissables: cadres, religions, langues, manque de documents historiques, traditions essentiellement orales aux formes d'expression très complexes. (...) malgré les efforts fournis, et même les capitaux engagés, la matière n'a été que frôlée, elle est demeurée intacte, secrète, impénétrable. Il appartient donc aux Africains de briser la coquille, de sortir du noyau et de rythmer les tams-tams au grand soleil, à coups de baguettes et de (...) plumes. (Tsira Ndong Ndoutoume, 1970)

Généralement d'auteur anonyme, le conte est un patrimoine collectif, un outil didactique et interactif de la pédagogie « orale ». L'art du conteur se nourrit de l'imaginaire d'une unité linguistique propre à une aire culturelle spécifique. La

---

<sup>14</sup> Patrick Chamoiseau (1997) a décrit la violence névrotique d'une « écriture dominée » dans un contexte de *dépersonnalisation absolue* (Frantz Fanon, 1961) où l'imaginaire c'est-à-dire « *le mode-d'être, le mode-de-penser, le mode-de-se-penser, le mode-de-penser-sa-pensée, s'abreuve du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas siennes* ». Pour une meilleure analyse, on peut aussi relire l'essai pamphlétaire anticolonialiste d'Aimé Césaire (1955) et revoir « *la catalepsie sociale et historique du colonisé* » d'Albert Memmi (1985) afin de *décoloniser l'esprit* (Wa Thiong'o, Ngugi 2011). De plus, Edward Saïd (1980, 2000), Spivak (2009) et Stuart Hall (2008) analysent, à divers degrés, l'entreprise de domination « des anciens empires » en proposant dès lors des schèmes alternatifs de représentations politiques ainsi que de possibles stratégies de reconnaissance.

<sup>15</sup> L'épithète « postcolonial » utilisé tout au long de ce travail est à comprendre selon la perspective de Bill Ashcroft (2012) qui le définit non comme une rupture chronologique ni dichotomique (post-colonial) mais plutôt comme « toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours ». Dans ce domaine, Homi K. Bhabha (2007) souligne que le postcolonialisme « témoigne des forces inégales et inégalitaires de représentation culturelle qui sont à l'œuvre dans la contestation de l'autorité politique et sociale au sein de l'ordre mondial moderne ».

technique du conte réside dans les structures conventionnelles qui l'initient, l'accompagnent (refrains et chants génériques) et le dénouent. Le conte est essentiellement composé d'un récit (plus ou moins long) et d'une série de chants itératifs, allègres, relativement courts qui l'entrecoupent, en guise d'intermèdes ou d'entractes pour éviter la monotonie (d'un récit-fleuve). Le chant permet de faire communier le conteur et le public. Rarement convié comme simple spectateur passif, afin de faire de lui un co-acteur /co-auteur, le public entonnera les chants sous la coordination de « l'artiste-pédagogue-conteur ». Puis, pour clore la séance, le narrateur-pédagogue résume la moralité de l'histoire racontée. Il en expose les principales idées et met fin au voyage imaginaire par une formule conventionnelle connue de tous, de la même façon qu'il l'a initié par une formule connexe. Au cours du récit, l'art oratoire du conteur est généralement accompagné par une gestuelle expressive presque théâtrale, le langage corporel y jouant un rôle déterminant pour maintenir le public en haleine.<sup>16</sup>

Nous allons voir comment Miano illustre des pans du conte dans *Contours du jour qui vient* (2006) où le conteur est symbolisé par une protagoniste du troisième âge, une grand-mère, figure tutélaire et généalogique d'un musée vivant. Il n'est pas aléatoire non plus que pour assurer le relais de la transmission le public soit symboliquement représenté par la nouvelle génération dans une approche paritaire, une fille et un garçon, ses petits-fils:

Asseyez-vous là, mes enfants. Je vais vous raconter une histoire. (...) elle lance: *Enguinguilayé!* Nous répondons vivement: *Ewésé!* La réponse doit être aussi vive que l'appel du conteur, afin de témoigner de la qualité d'écoute de l'assistance. Nous sommes tout ouïe (*ibidem*: 233).

À la suite de ce fragment, Miano prend le soin de mettre une note de bas de page pour expliquer le sens du terme « *Enguinguilayé!* » qui est une formule introductive que lance un conteur de l'ethnie douala pour s'assurer de l'attention du public. En retour, ce public lui répondra: « *Ewésé* »:

*Enguinguilayé* est un appel que lance le conteur, chez les Doualas du Cameroun. Il est répété par intervalles réguliers, pour vérifier que l'auditoire écoute bien. Le public ainsi

---

<sup>16</sup> Tsira Ndong Ndoutoume (1970, 1993), Eno Belinga (1978a et b), Maryse Condé (1978), Henri Trilles (2002), Corcuera Ibáñez (2009), Jacques Derrida (1971), Walter J. Ong (1987), Paul Zumthor (1989), Martin Lienhard (2003), Daniel Mato (1990), Raúl Dorra (1997) et bien d'autres exposent de façon remarquable les pratiques épistémiques et discursives des productions orales.

interpellé répond : *Ewésé*. C'est un peu comme le *Yé Krik* (appel) *Yé Krak* (réponse) des Antillais. (*ibidem* : 233).

Par la suite, elle ajoute : « Cela fait partie des choses qui ne se traduisent pas » (*ibidem* : 233). Chez Léonora Miano — ainsi qu'on aura également l'occasion de l'observer chez Cristina García —, la note tente de sauver les apories qu'opère la double conscience linguistique de l'auteur.<sup>17</sup> Ici, les productions hybrides ainsi que les représentations esthétiques s'inscrivent dans une dynamique dialogique où le composite, le transversal fait sien « le droit à l'opacité » de Glissant qui n'est pas le renfermement sur soi mais la trace dans l'autre langue de l'irréductible (1997: 28-29). En sanctionnant que « [c]ela fait partie des choses qui ne se traduisent pas », Miano soulève la problématique, en traductologie, des « essences intransférables », du *cultural gap*, du *cultural turn*, de l'incommensurabilité et de l'intraductibilité de codes culturels spécifiques. Sur ce point, doit-on retenir avec Sartre que « les forts en version n'existent pas. Cela tient à la nature du Verbe : on parle dans sa propre langue, on écrit en langue étrangère » (1964). Par la suite, Miano précise que « [i]ci, les contes ne servent pas à endormir, mais à éveiller. Ce sont des leçons de vie, destinées aux petits comme aux grands » (*ibidem* : 234). Nous retenons ainsi de la moralité de ce conte — et par ricochet du roman — que

[l]a colère est une illusion. Elle n'a rien à voir avec la force qu'elle simule mal. Ce que vous devez faire pour épouser les contours du jour qui vient, c'est vous souvenir de ce que vous êtes, le célébrer et l'inscrire dans la durée. Ce que vous êtes, ce n'est pas seulement ce qui s'est passé, mais ce que vous ferez (*idem* : 236).

### **L'hétérolinguisme chez Cristina García: ¿Borrar el acento? ¿Pa'qué?<sup>18</sup>**

(...) our tortured alphabets with the mysterious tilde over the n to make ñ, the ü, the double consonants ll and rr with their strong sounds. / *Cubania: escribir con acento* – en inglés. (Santiago, 1994b : 31/Pérez Firmat, 2000 : 105)

---

<sup>17</sup> Miano dit : « La langue française, telle que je l'écris, est mâtinée d'africanismes, d'anglicismes, de créolismes. Tout cela compose mon univers. Il ne s'agit pas seulement d'emprunts lexicaux, mais aussi d'images propres aux cultures africaines et créoles. Les anglicismes sont, le plus souvent, des transpositions directes, des traductions littérales, qui donnent des choses qui «ne disent pas» en français. (...) Le Cameroun d'où je suis originaire a deux langues officielles, le français et l'anglais. Même dans la partie francophone du pays, où je suis née, on parle un pidgin english, et un franglais bien connus de ceux qui ont visité le Cameroun. Pour moi, il est donc normal d'imbriquer ces langues l'une dans l'autre. » (2008 : 95)

<sup>18</sup> Tr. : Effacer l'accent ? À quoi bon?

De toute part, même dans les espaces et lieux les moins insoupçonnés, les Etats-Unis sont en train d'acquérir le « ñ », un accent en espagnol. Il s'agit évidemment d'un passé commun sur lequel ont survécu et fleuri ces nombreuses cultures transfrontalières apparemment distantes et distinctes : les anciennes civilisations amérindiennes aujourd'hui « conquises », le catholicisme, la colonisation anglo-saxonne, espagnole, lusophone, italienne, française etc., et une grande partie des langues indigènes.

La frontière qui sépare les Etats-Unis de l'Amérique Latine est plus une imposition politique qu'une division géographique. C'est un câble avec une décharge électrique qui attire et repousse. Malgré tout, à la frontière les langues et les cultures se choquent, s'entremêlent, s'exploitent, se redéfinissent, cultivent sans cesse de nouveaux lexiques et produisent des identités hirsutes (Cristina García: 2006/2007).<sup>19</sup> À la frontière, les langues et leurs identités se construisent des réalités alternatives — non sans frictions ni tensions inhérentes à la cohabitation —, car la frontière est un lieu fertile pour rêver. Rêver, voyager, pour qui est né à la frontière, constitue ainsi un second souffle. De par sa conscience de la circulation des mondes et de son expérience de plusieurs modes de vie, le transfrontalier, ici l'écrivain de la frontière, de l'entre-deux (ou plusieurs) a développé *au détour de ces mouvements, une incalculable richesse du regard et de la sensibilité* (Mbembe, *ibidem*).

### **Spanglish, espanglés, oye cómo ladra la lengua de la frontera<sup>20</sup>**

Dans l'introduction à la version espagnole (1994b) de *When I was Puerto Rican* (1994a), introduction absente de la version originale anglaise, Esmeralda Santiago, une « *jibara norteamericana* », écrivaine étasunienne d'origine portoricaine expliquait que la vie narrée dans son roman fut vécue en espagnol bien qu'initialement « transcrite » en anglais. Elle ajoute dans cette introduction qu'à plusieurs occasions, en écrivant, elle se surprenait en train de s'écouter parler en espagnol alors que ses doigts tapaient la même phrase en anglais. Un dilemme où des réalités transcrites en anglais étasunien parlaient de son enfance portoricaine alors que l'une ou l'autre langue ne pouvait tout

---

<sup>19</sup> Très proche de la perspective glissantienne, dans *Habiter la frontière* (2012 : 25), Léonora Miano expose tout comme Cristina García que la frontière, telle qu'elle la définit et l'habite, est « l'endroit où les mondes se touchent, inlassablement. C'est le lieu de l'oscillation constante... C'est là où les langues se mêlent (...) s'imprégnant naturellement les unes les autres, pour produire, sur la page blanche, la représentation d'un univers composite, hybride. La frontière évoque la relation. Elle dit que les peuples se sont rencontrés, quelquefois dans la violence, la haine, le mépris, et qu'en dépit de cela, ils ont enfanté du sens. (...) Elle rappelle, à ceux qui croient en la fixité des choses, des identités notamment, que non seulement la plante ne se réduit pas à ses racines, mais que ces dernières peuvent être remportées, s'épanouir dans un nouveau sol. »

<sup>20</sup> Ecoute donc comment « aboie » (résonne) la langue de la frontière!

traduire sans trahir la sémantique, les sens et les contextes. C'est pourquoi elle a prévu un glossaire à la fin du texte pour un public monolingue. Dans cet exercice, elle se retrouvait lovée dans une bulle langagière frustrante, bilingue, partagée entre l'espagnol et l'anglais. Elle reconnaît cependant que sa langue d'écriture, sa langue professionnelle et la langue qu'elle parle le plus est l'anglais, parce qu'elle vit aux Etats-Unis où la majeure partie des habitants est monolingue. Mais dans l'intimité profonde, les pensées qui habitent son intimité sont en espagnol. Ses rêves sont un mélange d'espagnol et d'anglais, souligne-t-elle. Cet exercice de traduction lui a fait prendre conscience que la langue qu'elle identifiait maladroitement à l'espagnol n'était en réalité que le *spanglish*, un anglais saupoudré d'espagnol [et vice versa] que parlent les *hispanounidenses* (les hybrides « latinos ») lorsqu'ils croient parler l'une ou l'autre langue. Une langue-franche, dynamique, forgée par l'espagnol et l'anglais ; une langue composite qui prend les expressions de part et d'autre en renouvelant l'étymologie des mots pour créer de nouveaux morphèmes, de nouveaux sens. Une langue-tampon dont la composition n'est pas le fruit d'une conjonction de « normes » apaisées et conventionnelles. Une langue de l'interposition née du chaos-monde, bâtie dans les marges, avec toutes sortes de matériaux qui par nature échappent à la patience de la règle. Le *spanglish*, une langue qui vit dans la précipitation, le besoin, l'angoisse et l'urgence de s'auto-définir :

Chicano Spanish is a border tongue which developed naturally. Change, *evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* have created variants of Chicano Spanish, *un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. Chicano Spanish is not incorrect, it is a living language.

For a people who are neither Spanish nor live in a country in which Spanish is the first language; for a people who live in a country in which English is the reigning tongue but who are not Anglo; for a people who cannot entirely identify with either standard (formal, Castilian) Spanish nor standard English, (...) A language which they can connect their identity to, one capable of communicating the realities and values true to themselves – a language with terms that are neither *español ni inglés*, but both. (...) a patois, a forked tongue, a variation of two languages (Anzaldúa, 1987 : 55).

## **La santería**

Dans son premier roman, García se sentait comme une étrangère en écrivant sur la *santería* ainsi qu'elle l'a déclaré au cours d'un entretien. Son contact avec la culture cubaine était alors le fruit de souvenirs évanescents puisqu'elle avait moins de trois ans lorsque ses parents et elle ont immigré aux Etats-Unis à la suite de la « Révolution

Cubaine ». Parler de la *santería* fut donc un prétexte, une quête identitaire, pour aller à la rencontre de Cuba :

Me siento una extranjera al escribir sobre la santería. No la manejo y tal vez se hace evidente cuando he escrito sobre ella. En la actualidad conozco un poco más porque tengo una prima que se ha hecho santera. Cuando vine a Cuba en 1984 ella era una adolescente, pero, ahora, a través de ella he podido conocer a otras santeras, he asistido a ceremonias y me siento un poco más cercana a estas creencias. Para ser sincera, no pienso realmente en el público al abordar estos temas y tampoco si son exóticos o no. Lo que hago es que a través de los personajes me exploro a mí misma, pues son mis propias obsesiones, es una especie de cruz personal (Vitalina, 2002: 153).

Nous analyserons la « cubanisation » de l'anglais chez la romancière à travers les thématiques développées et les sujets abordés comme praxis d'une hybridité textuelle. Les effets de saturation descriptive - proches du surréalisme et du baroque - présentant les temples *santeros* sont une des clés de voûte de cette technique dont voici l'illustration:

Against the back wall, an ebony of **Santa Bárbara**, the Black Queen, presides. Apples and bananas sit in offering at her feet. Fragrant oblations crowd the shrines of the other saints and gods: toasted corn, pennies, and an aromatic cigar for Saint Lazarus, protector of paralytics; coconut and bitter kola for **Obatalá**, King of the White Cothe; roasted yams, palm wine, and a small sack for **Oggún**, patron of metals. In the front of the room, **Elleguá**, god of the crossroads (...) Four mulattas, wearing gingham skirts and aprons, kneel before the shrines, praying. One man, a pure blue-black Yoruban, stands mute in the center of the room, a starched cotton fez on his head (García, 1993 : 13-14).

Les références religieuses des cérémonies et rituels *santeros* ainsi que l'usage des mots en espagnol dans un texte rédigé en anglais témoignent de la transversalité culturelle du narrateur. Le champ lexical santero — expressément reproduit en espagnol et en langues africaines (héritage de l'esclavage) —, décrit des réalités spécifiques, cubaines au moyen d'idiotismes, c'est-à-dire de prêt lexical que l'anglais ne peut pas traduire. Dans les fragments de texte, nous avons souligné en gras l'étrangeté de ces réalités incommensurables, opaques:

The **oddu**, the official **santería** prediction for this year, is mixed. (...) In the second week of January, Felicia visits a **santero** known for his grace and power in reading the divining shells. Through the mouths of the cowries the gods speak to him in clear,

unambiguous voices. The **santero** (...) begins to pray in Yoruba, asking for the blessings of the **orishas**, whom he honors one by one. (*ibidem*: 147-148).

Pour échapper au classique glossaire en fin de texte ou pour éviter les intempestives notes en bas de page, assez impertinentes et incommodes pour la lecture, García opte pour une traduction en simultané, comme :

I told her that at my house we had many shells, that they told the future and were the special favorites of **Yemayá, goddess of the seas**. (...) Felicia's parents were afraid of my father. He was a **babalawo, a high priest of santería** (...) His godchildren came from many miles on his saint's day, and brought him kola nuts and black hens. (...) Once she saw my father use the **obi, the divining coconut**, to answer the questions of a godchild who had come to consult him. I remember the pattern of rinds fell in **ellife, two white sides and two brown, a definite yes** (*idem*: 183-184-246).

Dans un procédé analogue, nous avons un fragment similaire dans lequel, pour échapper au glossaire, la narratrice choisit, dans un autre roman, de recourir à nouveau à une traduction simultanée, sans oublier au passage les récurrentes allusions aux concepts cubains reproduits dans les langues d'origine :

"The shells never lie. Through their mouths the **orishas** disclose their purpose." (...) The pattern falls in **ofún, where the curse was born**. This is the principal ruling. Then he throws the shells twice more. The message doesn't waver: **oddi, where the grave was first dug**. (...) The **santero** continues to pray. Her luck is not good, he says. (...) Before long, **La Madrina** initiated Felicia into the **elekes** and gave her the necklaces of the saints that would protect her from evil. (...) Sixteen days before the **asiento**, Felicia went to live with **La Madrina**, who had procured seven white dresses for her, seven sets of underwear and nightclothes, seven sets of bedding, seven towels, large and small, and other special items, all white. (...) On the morning of her initiation, sixteen **santeras** tore Felicia's clothes to shreds until she stood naked, then they bathed her in river water, rubbing her with soap wrapped in vegetable fibers until her skin glowed. The women dressed Felicia in a fresh white gown and combed and braided her hair, treating her like a newborn child. (...) **La Madrina** slipped the sacred necklace of **Obatalá** around Felicia's neck. (...) After many more rituals and final bath in the **omiero**, the **santeras** led Felicia to **Obatala's** throne. The diviner of shells shaved her head as everyone chanted in the language of the **Yoruba** (1993: 186). Felicia had left a note with Herminia saying she wanted to be buried as a **santera**, and Celia could not refuse her daughter's last request. In the mortuary, her friends from the **casa de santo** dressed Felicia in her initiation gown, her crown, and her necklaces (1997 : 109- 214).

L'écriture de l'étrangeté ou l'esthétique de l'intranquillité recourt parfois à d'autres stratagèmes. Hormis l'écriture en italique de mots étrangers et les traductions en simultané, dans le fragment suivant nous avons droit aux parenthèses pour traduire l'altérité.

The owner of the shop is an elderly man who wears a white tunic and cotton fez. For a young woman with cropped hair, he prescribes a statuette of **La Virgen de la Caridad del Cobre**, a yellow candle, and five special oils: ***amor*** (love), ***sígueme*** (follow me), ***yo puedo y tú no*** (I can and you can't), ***ven conmigo*** (come with me), and ***dominante*** (dominant), (1993: 199).

Nous avons énuméré tout au long de ce travail les différents modes de combinaison de l'hybridité dans les textes issus des identités-frontière(s) : de l'écriture en italique aux parenthèses, en passant par les notes de bas de page et les traductions simultanées. Toutefois, nous n'avons pas analysé le cas des glossaires en fin de texte et l'hybridation des structures linguistiques internes. Il est donc important de préciser que, comme toute étude théorique, rien de ce qui est affirmé dans ce travail n'est définitif, davantage dans un domaine aussi prolifique, dynamique et polymorphe que l'identité, la frontière et les langues vivantes.

Pour clore, il nous plaît de partager une anecdote rapportée par l'écrivain cubain Alejo Carpentier (1987 : 121) à propos de *La vorágine* du colombien José Eustasio Rivera. Il explique que lorsque son confrère colombien a publié son texte en 1924, à la fin de l'œuvre, il offrait un glossaire de près de deux-cent-vingt américanismes, à l'époque, inconnus de la Real Academia Española. En utilisant ces mots nouveaux pour l'espagnol de la Péninsule Ibérique, cela constituait à n'en point douter une évidente limitation et une grosse audace. Écrire de cette façon, avec des mots jugés « exotiques », « étranges », « barbares », grossiers », *hartos localistas*, était audacieux certes, néanmoins il ne passait pas par l'angoisse et l'impuissance de Hernán Cortés qui, dans ces correspondances à Carlos V se plaignait, en son temps, de ne pouvoir nommer ni décrire à suffisance des réalités amérindiennes qui n'avaient pas de parangon en espagnol. En 1927, avec *¡Écue-Yamba-O!*, roman *negrista*, Carpentier suivra les traces de son confrère, en optant pour un glossaire de cubanisms inconnus des lecteurs hispano-américains et espagnols. Carpentier observera par la suite qu'en relisant *La vorágine* des années plus tard, une quarantaine de ses « barbarismes » d'alors avaient été ajoutés aux dictionnaires espagnols, en devenant ainsi un vocabulaire usuel, loin des « localismes incorrects » et de l'exotisme qu'on leur trouvait.

Il ajoute qu'à partir de la décade de 1930-1940, la peur des américanimes s'est estompée parce qu'il fallait bien nommer des choses par leur nom...

Analyser la frontière c'est faire irruption au milieu d'une phrase, éclater une norme standardisée en combinant des éléments disparates au point de donner l'impression d'un *confusio linguarum*. C'est pourquoi ce travail semble trop en demander au lecteur monolingue de par son contenu et son style, mais le chemin des écritures-frontière(s) frise inévitablement un esperanto poétique.

Comment écrire hybride lorsqu'on est situé à l'embouchure de plusieurs langues, c'est-à-dire dans l'orbite de la transversalité? Comment d'écrire la frontière dans une fraîcheur lexicale où les langues feraient du bouche-à-bouche, sans avoir besoin de les juxtaposer ni de les superposer ?

Chez nos écrivaines, les modifications évidentes au niveau du lexique que permet une langue dominante comme le français ou l'anglais se situent essentiellement aux trois niveaux suivants:

- l'incorporation de mots étrangers qui expriment dans l'autre langue ou dans la langue de l'autre la spécificité culturelle que l'on veut nommer, et on parlera alors de prêt lexical ou d'adoption;
- la recreation ou réélaboration d'un concept à partir des outils linguistiques de la langue-réceptrice, on l'appellera « calque sémantique » ou tout simplement « traduction » ;
- l'appropriation d'un concept de l'autre langue (ou de la langue de l'autre) par la réorientation sémantique d'un vocable préexistant, à défaut de trouver mieux on dira re-sémantisation (Martin Lienhard, 2003).<sup>21</sup>

On dira donc, pour paraphraser Lise Gauvin, qu'à cause de sa situation particulière créée par des publics immédiats ou éloignés, séparés eux par des

---

<sup>21</sup> Patrick Chamoiseau pense que « la communication entre les peuples, la communication culturelle, ne passe pas par l'évidence. Ce n'est pas parce que je vais traduire tous les mots en créole que je vais entrer plus en communication avec qui que ce soit. Je crois à la communication qui se fonde sur des choses beaucoup plus mystérieuses et le jeu que je fais dans les traductions, c'est un petit jeu personnel qui n'entre pas dans une volonté d'éclaircir quoi que ce soit. Une note peut me permettre de faire un petit trait d'humour, de renverser la note habituelle plutôt que de faire une explication pour un Français ou un Martiniquais. Je joue une petite dérision de tous les glossaires qui généralement accompagnent les écritures et les littératures dites particulières. Je déjoue aussi le vieux schéma occidental. Le colonialiste a envie que l'autre lui ressemble, que l'autre soit transparent. À la limite, il préfère que l'autre n'existe pas du moment que sa transparence soit assurée. Le colonialiste vide toutes les zones intérieures de l'autre. L'autre est complètement édulcoré, éclairci, de façon à ce qu'on puisse voir à travers lui, et même se voir soi-même. C'est un dialogue qui n'en est pas un. Lorsqu'on se met à faire des glossaires et à expliquer, on entre dans ce schéma. Il n'y a pas de communication culturelle entre les peuples. (...) Je crois que, désormais, on peut jouer avec la note, les traductions, les parenthèses, et les voir comme un jeu littéraire, un jeu musical, un jeu poétique, et non comme un processus de clarification de texte» (Gauvin, 2000 : 43-44). Il rejoint le « droit à l'opacité » de Glissant qui signifie accepter l'autre avec ce qu'il y a d'irréductible en lui.

historicités et des acquis culturels et langagiers différents, l'écrivain hybride est condamné à penser/panser la langue. Car la situation de diglossie sociale dans laquelle il se trouve le plus souvent immergé l'oblige à recourir à une "stratégie du détour". Stratégie multiforme qui va de la transgression à l'intégration en passant par la traduction, sans compter les tentatives de normalisation d'un certain parler vernaculaire ou encore la mise en place de systèmes astucieux de cohabitations de langues ou de niveaux de langues, qu'on désigne généralement sous le nom de plurilinguisme ou d'hétérolinguisme textuel (Gauvin, 2000 : 6-8).

Plus que des réponses, notre travail soulève ici des questionnements profonds dans un élan de renouvellement. Plus que l'hybridité, on a soulevé ici la problématique des langues en situation diglossique dans un contexte de négociation de pouvoir où les langues minorisées résonnent en sourdine, comme un concert d'interférences disjointes, dans la langue dominante ou officielle pour mieux la conquérir. Car, il faut bien le reconnaître, certaines langues assises sur un système morphosyntaxique « stable » ne tolèrent qu'assez rarement de profondes modifications. C'est pourquoi, dans certains contextes d'écriture comme l'hétérolinguisme, l'introduction sporadique de sociolectes ne s'observe, de façon astucieuse et sibylline, que dans le recours lexical et dans les contextes circonscrits comme les dialogues où les personnages peuvent parler à leur guise.

L'hybridité n'aura plus besoin de traduire lorsque les langues ne seront plus hiérarchisées, que l'on n'éprouvera plus le besoin de mettre la note en bas de page, ou en fin de volume ; bref, lorsque le donné du monde sera là comme les autres, sans explications. Car il en va des civilisations comme des langues : stagnantes, elles doivent leurs rebonds à leurs rebords, à leurs changements de portage quand elles en rencontrent une autre, exotique jusqu'alors (Debray, 2010 : 81-82). Il faudra donc impulser des bouleversements, des avancées, de l'audace, des chocs, des harmonies qui soient intéressantes à tracer dans l'effort des littératures du monde.

## **Bibliographie**

ANZALDÚA, Gloria (1987). *Borderlands La Frontera, The New Mestiza*. San Francisco : Aunt Lute Books cop.

ASHCROFT, Bill, GRIFFITH, Gareth et TIFFIN, Helen (2012). *L'Empire vous répond: Théorie et pratique des littératures postcoloniales*. Traduction de Jean-Yves Serra et Marine Mathieu-Job. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux.

BARBIER, Frédéric (2008). *Les langues imprimées*. Paris : Librairie Droz.

- BHABHA, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture: Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot.
- BEVERLY, John (2004). *Subalternidad y Representación: debates en teoría cultural*. Madrid : Iberoamericana.
- BEYALA, Calixte (1994). *Assèze l'Africaine*. Paris : Albin Michel.
- BOURDIEU, Pierre (2001). *Langage et pouvoir symbolique*. Paris : Fayard.
- CALVET, Louis-Jean (1974, rééd. 2002). *Linguistique et colonialisme. Petit traité de glottophagie*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- CARPENTIER, Alejo (1987). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Madrid : Plaza y Janés Editores.
- CHAMOISEAU, Patrick (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard.
- CÉSAIRE, Aimé (1955, rééd. 1995). *Discours sur le colonialisme*. Paris : Présence Africaine.
- CONDÉ, Maryse (1978). *La civilisation du bossale. Réflexions sur la littérature orale de la Guadeloupe et de la Martinique*. Paris : L'Harmattan.
- CORCUERA IBÁÑEZ, Mario (2009). *Tradition et littérature orale en Afrique noire*. Parole et réalité, préface de Léopold Sédar Senghor, tr. Alicia Bermoken. Paris : L'Harmattan.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1997). *Mestizaje e hibridez : los riesgos de las metáforas*. La Paz : Universidad Mayor de San Andrés.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas : Universidad Central de Venezuela.
- DEBRAY, Régis (2010). *Éloge des frontières*. Paris : Gallimard.
- DORRA, Raúl (1997). *Entre la voz y la letra*. Universidad de Puebla-México : Plaza y Valdés Editores.
- DERRIDA, Jacques (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- ENO BELINGA, S.-M. (1978a). *Comprendre la littérature orale africaine, les classiques africains*. Issy les Moulineaux : Ed. Saint-Paul.
- ENO BELINGA, S.-M. et MINYONO NKODO, M.-F. (1978b). *Poésies orales*, collection les grands textes africains. Issy-les-Moulineaux : Saint-Paul.
- FANON, Frantz (1961, rééd. 2002). *Les damnés de la terre*. Paris : La Découverte/Poche.
- FANON, Frantz (1959, rééd. 2006). *Pour la révolution africaine. Écrits politiques*. Paris : La Découverte / Poche.
- FLEISCHER, Alain (2005). *L'accent, une langue fantôme*. Paris : Seuil.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (1990, rééd. 2001). *Sobre Culturas híbridadas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona : Paidós

- GARCÍA, Cristina (2007). *A handbook to luck*. New York : Vintage books.
- GARCÍA, Cristina (2006). *Bordering fires*. (The vintage book of contemporary mexican and chicano/a literature, edited and with an Introduction by Cristina García). New York : Vintage books.
- GARCÍA, Cristina (1993). *Dreaming in Cuban*. New York : Ballantine books.
- GARCÍA, Cristina (1997). *The Agüero sisters*. Nueva York : Vintage español books.
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal.
- GLISSANT, Édouard (2002). *Le Discours antillais*. Paris : Gallimard.
- HALL, Stuart (2008). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies. Edition augmentée*. Paris : Éditions Amsterdam.
- KRISTEVA, Julia (1998, réédition 2007). *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Gallimard.
- LIENHARD, Martin (2003). *La voz y su huella*. México : Ediciones Casa Juan Pablos (Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas).
- MATO, Daniel (1990). *El arte de narrar y la noción de la literatura oral*. Caracas : U.C.V. – CDCH.
- MBEMBÉ, Achille: <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=4248> (consulté le 09 juin 2015)
- MEMMI, Alfred (1985). *Portrait du colonisé* (précédé de *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre), Agence de coopération culturelle et technique, Francopoche. Paris : Gallimard.
- MIANO, Léonora (2006). *Contours du jour qui vient*. Paris : Plon.
- MIANO, Léonora (2008). *Afropean Soul et autres nouvelles*. Paris : Flammarion.
- MIANO, Léonora (2012). *Habiter la frontière*. Paris : L'Arche Editeur.
- ONG, Walter J. (1987). *Oralidad y escritura*. México : F.C.E.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (2000). *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami : Ediciones Universal.
- RAMA, Ángel (1984, rééd. 1998). *La ciudad letrada*. Montevideo : Arca.
- SAÏD, Edward (2000). *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard/Le Monde diplomatique.
- SAÏD, Edward W. (1980). *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'américain par Catherine Malam. Paris : Seuil.
- SANTIAGO, Esmeralda (1994b). *Cuando era puertorriqueña*. Nueva York : Vintage Español.
- SANTIAGO, Esmeralda (1994a). *When I was Puerto Rican*. New York : Vintage Book.
- SARTRE, Jean Paul (1964). *Les mots*. Paris : Gallimard.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009). *En d'autres mondes, en d'autres mots. Essai de politique culturelle*. Paris : Payot.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler?* Traduit de l'anglais par Jérôme Vidal. Paris : Éditions Amsterdam.

TORRES, María de los Ángeles (1994). "Beyond the Rupture": Reconciling with Our Enemies, Reconciling with Ourselves", *Michigan Quarterly Review XXXIII*.

TRILLES, Henri (2002). *Contes et légendes fang du Gabon*. Paris : Karthala.

TSIRA NDONG, Ndoutoume (1970, rééd. 1983). *Le Mvett épopée fang tome premier (paroles et traditions)*. Paris : Présence Africaine.

TSIRA NDONG, Ndoutoume (1993). *Le Mvett, L'homme, la mort et l'immortalité*. Paris : L'Harmattan.

VITALINA, Alfonso (2002). *Ellas hablan de la isla*. La Habana : Ediciones Unión.

<http://www.lanouvelletribune.info/benin/culture/12951-polemique-dans-le-monde-scolaire-beninois-autour-de-verre-casse-d-alain-mabanckou>, consulté le 08 juin 2015).

WA THIONG'O, Ngũgĩ (2011). *Décoloniser l'esprit*. Traduit de l'anglais par Sylvain Prudhomme. Paris : La fabrique.

ZUMTHOR, Paul (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*. Cátedra : Madrid.

## APPROPRIATION DES LANGUES ET SINGULARITÉ ÉNONCIATIVE

### Écrire dans la langue de l'autre pour Akira Mizubayashi

ROSE-MARIE VOLLE

Un. de Franche-Comté

[rose-marie.volle@univ-fcomte.fr](mailto:rose-marie.volle@univ-fcomte.fr)

**Résumé :** Nous abordons la problématique de l'entre-deux langues, celle de l'étranger et celle de l'écrivain, à travers le récit autobiographique d'Akira Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs*, publié en 2011. L'écriture de ce récit autobiographique donne à Mizubayashi un point de vue réflexif pour tenter de saisir ce qui s'est joué pour lui dans cette appropriation du français. Si la langue étrangère le confronte à l'expérience de devoir se dire avec des mots venus d'ailleurs, elle lui révèle aussi en retour que les mots de sa langue maternelle ne lui appartiennent pas. Ainsi, l'entrée dans une langue autre comme l'écriture égratigne l'illusion – nécessaire – qui fonde la relation du sujet au langage : illusion de la coïncidence des mots aux choses et illusion de la coïncidence du sujet à son dire. Or c'est précisément à partir de l'épreuve de l'arbitraire du signe que le sujet, et encore plus l'écrivain, peut construire sa propre énonciation.

**Mots-clés :** Appropriation des langues, écriture, subjectivité, énonciation, Akira Mizubayashi

**Abstract :** Based on the reading of an autobiographical account, *Une langue venue d'ailleurs* (2011), this paper will try to deal with the question of being in-between languages : one for the foreigner and the other for the writer. What does it mean to write in another language ? How does the writer appropriate a language which is, to him, foreign ? Putting words on this process provides the author with a reflexive point of view to try to understand this process as to what played a role for Akira Mizubayashi in his appropriation of the French language. Being confronted with the experience of having to narrate with words coming from elsewhere, reveals to the writer that the words of his mother tongue do not belong to him any more than those of the foreign language. Thus the experience of entering into another language, as writing, allows the author to have a dig at the illusion – necessarily so – which establishes the relation of the subject to language, the illusion of the coincidence between words and things, and the illusion of the coincidence between the subject and his speech. It is precisely through this test of the arbitrary nature of the linguistic sign that the subject, and more so the writer, can construct his own enunciation.

**Keywords :** Appropriation of Languages, Writing, Subjectivity, Enunciation, Akira Mizubayashi

Cette langue est-elle la mienne ? Il est facile d'y entendre un questionnement sur la possibilité de reconnaître une langue étrangère comme une langue à soi. C'est ce que nous pouvons repérer au sein des Sciences du langage et plus précisément de la Didactique des langues comme la question de l'appropriation d'une langue étrangère. Mais le titre – à juste titre – ne précise pas quelle langue se trouve ainsi questionnée : s'agit-il de la langue dite étrangère ou de la langue dite maternelle ? La citation de Deleuze jette en effet le trouble sur la représentation convenue entre langue maternelle, comme langue à soi et langue étrangère, comme langue de l'autre : « Un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale » (Deleuze, 1993). Ce que Deleuze affirme ici pour le « grand écrivain », nous le mettrons aussi en question pour tout sujet s'exprimant dans une langue étrangère dans la mesure où toute expérience de l'entre-deux langues constitue pour le sujet la possibilité de trouver sa voix à partir d'un point d'étrangeté qu'il occupe par rapport à la/les langue(s). En effet, comme dans l'expérience de l'écriture, toute appropriation d'une langue étrangère bouscule ce qui à priori est vécu dans la relation au langage sur le mode d'une évidence : d'une part, l'évidence de notre langue maternelle comme identifiée à la parole - quand nous parlons notre langue maternelle, nous ne parlons pas telle langue, nous parlons tout court - et d'autre part l'évidence de l'adéquation entre les mots et les choses.

Le récit autobiographique d'Akira Mizubayashi, *Une langue venue d'ailleurs*, publié en 2011 nous permet d'aborder la problématique de l'entre-deux langues, celle de l'étranger et celle de l'écrivain. Pour Akira Mizubayashi, l'expérience de l'entre-deux langues se présente de manière peu commune et c'est sans doute cette originalité qui a motivé son récit autobiographique. Mizubayashi est un locuteur de japonais monolingue quand à l'âge de 18 ans il commence à nourrir une passion pour la langue française. *Une langue venue d'ailleurs* n'est à ce propos pas une traduction, Mizubayashi a bien écrit ce récit autobiographique en français. Il y raconte donc son histoire avec la langue française : ce n'est pas une situation d'exil qui l'a arraché à sa langue maternelle mais son dégoût de sa langue maternelle qui l'a poussé à s'exiler de lui-même dans la langue française. Cela signifie que l'autre langue ne se présente d'abord pas comme un arrachement à la langue maternelle - et donc à soi - mais au contraire comme une langue dans laquelle il va pouvoir se trouver. D'ailleurs, entendre parler Akira Mizubayashi est une expérience troublante : il déploie un français normé, académique, que la plupart des Français eux-mêmes ne parlent pas. Sa façon de parler est d'une certaine manière plus proche de l'écrit au point que nous pourrions dire qu'il parle comme un livre. Il faut ajouter à cela un léger accent du sud.

L'écriture de ce récit autobiographique donne à Mizubayashi un point de vue réflexif pour tenter de saisir ce qui s'est joué pour lui dans cette appropriation du français. Si la langue étrangère le confronte à l'expérience de devoir se dire avec des mots venus d'ailleurs, elle lui révèle aussi, par contrecoup, que les mots de sa langue maternelle ne lui appartiennent pas. Ainsi, l'entrée dans une langue autre comme l'écriture égratigne l'illusion – nécessaire – qui fonde la relation du sujet au langage : illusion de la coïncidence des mots aux choses et illusion de la coïncidence du sujet à son dire. Mizubayashi explore précisément ce qui, d'une part, fonde l'altérité de la langue française et la place ainsi en objet de désir et, d'autre part, la manière dont cette expérience de l'autre langue, en confirmant la précarité de tout dire, lui permet de construire sa propre énonciation et donc d'atteindre une certaine liberté. Nous allons le suivre dans cette réflexion.

### **L'altérité de la langue étrangère : matérialité sonore et arbitraire du signe**

Dans l'expérience de la langue étrangère, le sujet ne peut que se confronter à un réel de la langue qui habituellement arrive à se faire oublier. Ce réel de la langue sur lequel vient buter le sujet se manifeste à la fois dans la matérialité sonore de la langue et dans le dévoilement de l'arbitraire du signe.

Mizubayashi décrit ainsi longuement la façon dont les sonorités de la langue française ont joué un rôle primordial dans les premiers temps de son appropriation du français. En effet, l'auteur raconte avec précision ses premiers contacts avec cette chaîne sonore non segmentée qui ne fait au premier abord pas sens. Son apprentissage débute donc par de longues séances d'écoute d'émissions radiophoniques et de tentatives pour en imiter les voix. De cette matérialité sonore de la langue française qui marque toute l'épaisseur du langage, Mizubayashi ne tarde pas à en faire l'objet de tout un imaginaire lié au goût de son père pour la musique classique. La langue française, de par sa musicalité, devient alors pour lui sa « langue paternelle » :

Et c'est peut-être cette musique-là, que je ne pratique pourtant sur aucun instrument, qui m'a acheminé vers cette autre musique qu'est la langue française. Quand je parle cette langue étrangère qui est devenue mienne, je porte au plus profond de mes yeux l'image ineffaçable de mon père ; j'entends au plus profond de mes oreilles toutes les nuances de la voix de mon père. Le français est ma langue paternelle (Mizubayashi, 2011 : 55).

Ce sont donc les sonorités de la langue française qui accrochent le désir de Mizubayashi qui se nourrit dès lors d'un imaginaire tout à fait singulier.

Au-delà de la matérialité sonore de la langue, Mizubayashi se confronte aussi au réel de la langue en tant que système linguistique arbitraire qui le contraint dans une certaine façon de dire le monde :

Tout compte fait, le français m'apparaît comme un ensemble de contraintes horriblement rigides. Cioran parle de 'camisole de force'. Oui, c'est un peu cela pour moi. Une camisole de force qui me prive singulièrement de liberté. Mais, justement, le plaisir éprouvé dans la recherche d'une liberté possible au sein même des limitations prescrites par la langue française est incommensurable (Mizubayashi, 2011 : 175).

La langue étrangère s'impose à celui qui tente de se l'approprier comme un ensemble de formes, de constructions, de contraintes syntaxiques, de conventions morphosyntaxiques, de mots grammaticaux inévitables, de frontières linguistiques systématiques qui ne peuvent rien dire de leur absence de rationalité et de l'arbitraire qui les fonde. C'est ce que Cioran nomme la « camisole de force », c'est ce que Saussure appelait le « jeu de la carte forcée ». De surcroît, l'expérience de l'entre-deux langues conduit inévitablement à éprouver l'arbitraire du signe. En effet, la diversité des langues et donc de manières de dire le monde révèle l'absence de lien nécessaire entre le mot et la chose. La langue n'est pas une façon de coder une réalité donnée d'avance mais au contraire, en tant que système de différences et d'opposition, elle fait partie intégrante de la manière dont nous appréhendons le réel par le langage :

Si les mots étaient chargés de représenter des concepts donnés d'avance, ils auraient chacun, d'une langue à l'autre, des correspondants exacts ; or il n'en est pas ainsi. Le français dit indifféremment louer une maison pour « prendre bail » et « donner un bail », là où l'allemand emploie deux termes : mieten et vermieten (Saussure, 2004 : 161).

Certes la langue est un système arbitraire contraignant mais cette « recherche d'une liberté possible au sein même des limitations prescrites par la langue » dont parle Mizubayashi met en exergue le paradoxe sur lequel se fonde toute langue naturelle. En effet, le système formel de la langue est, du fait d'être une convention collective, contraignant pour le sujet. En même temps, seul ce système est propre à donner au sujet les moyens de dire et se dire. Les travaux de Benveniste ont ainsi mis l'accent sur le fait que la langue fournit les moyens linguistiques qui assurent le double

fonctionnement, subjectif et référentiel, du discours<sup>1</sup>. La langue fonde le sujet en appelant cette actualisation singulière qu'est la parole : « Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de s'approprier la langue entière en se désignant comme *je* » (Benveniste, tome I, [1966] 2010 : 262). Par conséquent, en tant que réalisation individuelle, l'énonciation peut se définir comme un processus d'appropriation de la langue.

D'autre part, le jeu infini des combinaisons qu'offre la langue permet à chacun de se l'approprier, d'y créer ses propres réseaux de sens et de dire le monde de manière singulière :

La langue permet la production indéfinie de messages en variétés illimitées. Cette propriété unique tient à la structure de la langue qui est composée de signes, d'unités de sens, nombreuses mais toujours en nombre fini, qui entrent dans des combinaisons régies par un code et qui permettent un nombre d'énonciations qui dépasse tout calcul (...) (Benveniste, tome II, [1974] 2010: 97).

La langue est donc un système contraignant car limité à un nombre fini de signes mais qui offre paradoxalement une infinité de réalisations, réalisations toujours singulières en fonction du processus propre à l'énonciation. Chaque sujet, et l'écrivain plus que tout autre, œuvre à construire sa propre énonciation à travers les contraintes de la langue. La singularité de son énonciation est garante de sa subjectivité, du regard unique, particulier et toujours renouvelé qu'il pose sur le monde et sur lui-même.

Si l'expérience de l'entre-deux langues conduit à éprouver l'arbitraire du signe, le sujet parlant ne parle que de pouvoir entretenir l'illusion de la coïncidence des mots aux choses et l'illusion de la coïncidence du sujet à son dire. Habiter une langue, s'approprier une langue suppose donc de dépasser le vertige de l'arbitraire du signe en créant un sentiment de nécessité qui lie le mot à la chose. Or ce sentiment ne peut se constituer que dans un rapport d'identification aux mots d'autrui : dans la bouche d'autrui, les mots semblent porter un sens que le sujet désire faire sien.

---

<sup>1</sup> Dans le chapitre « Structure de la langue et structure de la société » des *Problèmes de linguistique générale*, Benveniste développe l'idée que le système formel de la langue fournit en premier lieu les moyens linguistiques de la distinction indispensable entre le moi et le non-moi. L'opposition moi-toi « fonde la structure d'allocution personnelle qui est exclusivement interhumaine » et l'opposition « moi-toi »/ « lui », opposant la personne à la non personne, « effectue l'opération de la référence et fonde la possibilité du discours sur quelque chose, sur le monde, sur ce qui n'est pas l'allocution » (Benveniste, tome II, [1974] 2010 : 99).

## Les mots d'autrui

Une langue n'existe au fond qu'à travers tous les discours qui la portent, discours passés et discours actuels. Par conséquent, les effets de sens d'un mot dépendent, en plus du contexte singulier dans lequel il est actualisé, des discours qui le portent et qui l'ont porté. C'est ce qu'a repéré Bakhtine à travers la notion de *dialogisme*. Pour lui, les mots sont remplis d'« échos d'énoncés d'autrui », ils font donc sens en renvoyant à un héritage discursif et aux univers de discours dans lesquels ils circulent et que le sujet parlant convoque dans son actualisation singulière du mot. Le sujet acquiert son lexique non pas par la fréquentation des dictionnaires mais en interagissant de façon continue avec autrui, en s'identifiant aux mots d'autrui.

Dans son récit autobiographique, Mizubayahi relate ainsi la façon dont le jeu des rencontres réelles et imaginaires lui ont permis de créer peu à peu un rapport d'identification aux mots de la langue française. Il s'identifie ainsi aux mots de Jean-Jacques Rousseau pour lequel il nourrit une véritable passion et dont il copie « mot à mot » les textes sur des cahiers. Le jeu des identifications qui jalonnent son appropriation du français s'étend bien sûr aux rencontres avec sa femme et ses amis français :

Bien des mots, expressions, tournures, agencements syntaxiques se sont posés puis fixés chez moi dans des situations de communication qui rappellent inmanquablement des visages d'amis ou de personnes simplement croisées dans la rue (...). Autant de situations, autant de visages, autant de mots entendus. Feuilles verbales volantes que j'ai attrapées et qui sont gravées dans ma conscience d'une manière indélébile (Mizubayashi, 2011 : 245-246).

Enfin, il faut noter que l'assimilation de ces multiples effets de sens ne se fait pas de manière passive. En s'appropriant les mots d'autrui, en les actualisant en discours, le sujet se positionne par rapport à l'héritage discursif en infléchissant, en donnant une coloration singulière aux effets de sens portés par ce mot. Ainsi lorsque le sujet parle, par l'emploi qu'il fait ou qu'il refuse de ces mots, il se définit aussi à l'égard d'autres locuteurs, par rapport auxquels il prend position. Par là, le sujet, se situant dans un réseau d'effets de sens dialogiques, se dit lui-même. L'appropriation d'une langue peut donc se définir comme un processus d'assimilation, plus ou moins créatif, des mots d'autrui.

## Résistances

Dans cette appropriation de la langue française, quelque chose en/de Mizubayashi résiste. Il s'agit de ses identifications antérieures qui, elles, se sont ancrées dans les mots de la langue japonaise. Elles l'empêchent de s'identifier aux effets de sens portés par les mots du français. Il en va ainsi de son incapacité à saluer à la cantonade quand il rentre dans un commerce en France :

Il me semble que la langue japonaise, par la pauvreté des moyens destinés à amorcer des liens, ne m'encourage guère à aller au-delà du seuil des relations fondées sur la sociabilité de type intracommunautaire. Elle lie les individus qui s'ignorent dans une attitude d'extrême politesse, de courtoisie d'un raffinement suprême ou, à l'inverse, dans celle d'une incivilité agressive qui fait rougir. D'où cette difficulté chez moi à adresser la parole à autrui, à nouer et tisser des liens avec l'inconnu, avec l'autre, difficulté que je transporte avec moi et malgré moi dans ma pratique langagière en français (Mizubayashi, 2011: 171).

Il fait le même constat avec les expressions affectueuses telles que "ma chérie". Il se dit tout à fait incapable de les utiliser du fait de la relation dialogale qu'elles impliquent en contradiction avec sa conception fusionnelle de la relation induite selon lui par la langue japonaise. En il prête ainsi foi au relativisme linguistique en mettant l'accent sur le déterminisme des contraintes systémiques de la langue sur le sujet et sa relation au monde, à l'autre :

Est-ce à dire que dans la langue française se trouve inscrite une façon toute dialogique de créer des liens (...). Inversement dans la langue japonaise, peut-être existe-t-il tout un mécanisme d'évitement de la confrontation dialogique où le je et le tu s'engagent dans un rapport de permutation constante à travers l'échange de regards (Mizubayashi, 2011 : 172).

Bien que de notre point de vue, Mizubayashi néglige ici quelque peu la différence entre langue et discours et le fait que toute énonciation peut reconfigurer singulièrement les contraintes de la langue, il n'en demeure pas moins que l'expérience de l'entre-deux langues confronte le sujet au fait que nous sommes séparés du monde et d'autrui par toute l'épaisseur du langage : il y a de l'impossible à dire or c'est là que s'ancre le désir de parler.

## **Travail d'écriture et singularité de l'énonciation**

L'appropriation d'une langue étrangère se rapproche de l'expérience de l'écriture : dans les deux cas, l'évidence du dire est suspendue, le mot retient l'attention sur lui et s'en trouve questionné dans sa capacité à dire le monde. Dans la suspension de l'évidence du dire, la langue se révèle arbitraire, opaque, là où on voudrait qu'elle se fasse oublier. C'est une expérience de la perte qui se joue dans cette confrontation à l'autre langue, la perte d'une représentation de soi comme sujet souverain, maître de son dire :

Une petite douleur liée au sentiment d'une perte irrémédiable et une grande honte génératrice d'une haine de soi – mon début sur le sol français, le moment de mon installation dans l'espace de la langue française, fut marqué à jamais par ces deux entailles dans la chair de mon cœur (Mizubayashi, 2011 : 98).

L'entrée d'Akira Mizubayashi dans la langue française est doublement marquée par l'évidence du dire qui déchoit. En premier lieu, son désir d'apprendre le français est né de la désillusion que lui a imposée la langue japonaise en se révélant à lui comme un système linguistique creusant un écart entre le mot et la chose. En effet, Mizubayashi raconte que dans le contexte des années 1970, il était écœuré par les discours gauchistes, communistes, post-soixante-huitards qui régnaient sur les campus et qui faisaient, selon lui, du japonais une langue dont les mots étaient « dévitalisés, des phrases creuses, des paroles désabusées » :

C'étaient des mots qui ne s'enracinaient pas, des mots privés de tremblements de vie et de respiration profonde. Des mots inadéquats, décollés. L'écart entre les mots et les choses était évident. L'insoutenable légèreté des mots, le sentiment que les mots n'atteignent plus le plus profond des êtres et des choses me mettaient dans un état de méfiance que je ne cachais pas, et que surtout je ne cachais pas à ceux qui m'entouraient (...) (Mizubayashi, 2011 : 22).

Ainsi, pour Mizubayashi, dès le début de l'âge adulte, l'illusion propre à la langue maternelle – celle d'y être soi et de pouvoir être maître de son dire – ne tenait plus.

D'autre part, son apprentissage du français va, bien sûr, redoubler ce sentiment de désillusion quant à la langue japonaise. En effet, l'apprentissage d'une langue étrangère vient toujours bousculer le rapport entretenu avec la langue maternelle. Si d'autres manières de dire le monde existent, s'il y a toujours entre les langues de

l'intraduisible, c'est que l'ordre de la langue n'est pas l'ordre du monde. Aucune langue ne coïncide au monde :

Le jour où je me suis emparé de la langue française, j'ai en effet perdu le japonais pour toujours dans sa pureté originelle. Ma langue d'origine a perdu son statut de langue d'origine. J'ai appris à parler comme un étranger dans ma propre langue. Mon errance entre les deux langues a commencé... Je ne suis donc ni japonais ni français. Je ne cesse finalement de me rendre étranger à moi-même dans les deux langues, en allant et en revenant de l'une à l'autre, pour me sentir toujours décalé, hors de place, à côté de ce qu'exige de moi toute la liturgie sociale : c'est de ce lieu ou plutôt de ce non-lieu que j'exprime tout mon amour du français, tout mon attachement au japonais. Je suis étranger ici et là et je le demeure (Mizubayashi, 2011 : 267-268).

De cette expérience de l'entre-deux langues, le sujet se trouve décentré. C'est donc à partir de cette blessure, de ce "non-lieu" qu'il habite désormais, que le sujet rencontre son désir de sujet parlant. C'est de ce non-lieu que naît sa voix, son écriture.

### **Désir d'écrire dans l'autre langue**

Qu'est-ce qui fait parler ? Qu'est-ce qui fait écrire ? Paradoxalement, le langage lui-même. En tant qu'être de langage, le sujet se trouve à jamais privé d'un rapport immédiat et total au monde et à autrui. C'est depuis cette séparation qu'il parle. Il parle pour retrouver cette « chose » jamais possédée, et pourtant toujours vécue comme perdue et à retrouver. L'écriture de Mizubayahi s'inscrit dans cette fonction paradoxale du langage qui à la fois fonde le sujet comme être séparé et divisé et ne cesse en même temps d'entretenir le désir d'y remédier (Volle 2014).

Ainsi, l'écriture d'Akira Mizubayashi s'annonce au premier abord comme un déni du sujet décentré. En effet, elle tend, du point de vue de la forme, à recouvrir la blessure qu'impose le langage à tout sujet. C'est d'autant plus ce que vise à accomplir tout récit autobiographique qui, en tissant une causalité linéaire, redonne *a posteriori* une cohérence, un sens et un seul, aux événements hétérogènes, incertains, qui parsèment une vie. Parmi tous les événements de sa vie, Mizubayashi retrouve, organise, lie de manière causale toutes les rencontres qui au final ont été décisives dans son amour du français. Tous ces événements s'organisent sur l'axe syntagmatique du récit et en constituent de fait une ligne de vie. Ce fil tiré est celui de la destinée. Cette linéarité possible de l'écrit sur l'axe syntagmatique, qui n'est pas celle de l'oral, rend encore mieux possible une représentation d'une causalité rationnelle qui n'est pas sans rapport avec l'illusion du sujet un, souverain.

D'autre part, l'écriture d'Akira Mizubayashi adopte un style classique, normé voire hypernormé. Son écriture incarne le rêve classique d'une langue rationnelle qui permet la connaissance de soi. C'est une place idéale qu'il se donne dans cette autre langue, proche de celle de l'honnête homme du XVII<sup>ème</sup> siècle. Contrairement au japonais, langue identifiée imaginativement à la langue de l'idéologie et de la confusion, le français lui permet d'accéder, toujours sur le plan de l'imaginaire, à une connaissance et à une conscience de soi au-delà du désordre. Nous le disions en introduction, Akira Mizubayashi « parle comme un livre ». À l'oral, il déploie une langue sans raté, une langue presque parfaite dans son unité et dans sa clarté.

Que dire alors de l'écriture de Mizubayashi ? Que vise-t-elle à faire de cette expérience de l'autre langue ? Il paraît indéniable qu'elle met en scène dans son style même une représentation idéale de soi. La division du sujet, la précarité du langage n'en sont pas pour autant déniées. Au contraire, elles sont évoquées dans le texte même. Le processus d'écriture semble mettre en jeu la formule de Rimbaud "je est un autre" : il faut s'éprouver comme sujet un, maître de son langage, pour pouvoir aussi s'éprouver comme sujet divisé, traversé par l'inconscient. Or c'est précisément ce qui se joue dans l'expérience de l'entre-deux langues où le sujet peut construire une énonciation singulière à partir de l'épreuve de l'arbitraire du signe.

## **Bibliographie**

- ANDERSON, Patrick (1999). *La didactique des langues à l'épreuve du sujet*. Besançon : Presses Universitaires Franc-comtoises.
- ANDERSON, Patrick (2003). « De la langue originaire à la langue de l'autre », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 131, pp. 343-346.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline (2012). *Ces mots qui ne vont pas de soi*. Limoges : Éditions Lambert-Lucas.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1984). *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- BENVENISTE, Emile (2010). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard. Tome I & II.
- DOLLE, Marie (2002). *L'imaginaire des langues*. Paris : L'Harmattan.
- DREYFUS, Martine & PRIEUR, Jean-Marie (2012). *Hétérogénéité et variation. Perspectives sociolinguistiques, didactiques et anthropologiques*. Paris : Michel Houdiard.
- GOLDSCHIMDT, Georges-Arthur (2009). *A l'insu de Babel*. Paris : CNRS Éditions.

- HUMBOLDT, Wilhelm (1974). *Introduction à l'œuvre sur le Kavi et autres essais*. Paris : Seuil.
- LACAN, Jacques (2013). *Problèmes cruciaux pour la psychanalyse*. Paris : Éditions de l'Association Freudienne Internationale.
- MILNER, Jean-Claude (1978). *L'amour de la langue*, Paris : Éditions du Seuil.
- MIZUBAYASHI, Akira (2011). *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.
- PRIEUR, Jean-Marie (2007). « Linguistique et littérature face à la langue maternelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, n° 147, pp. 289-296.
- PRIEUR, Jean-Marie (2006). « Contact de langues et positions subjectives », *Langage et société*, n° 116, pp.111-118.
- SAPIR, Edward (2001). *Introduction à l'étude de la parole*. Paris : Payot.
- SAUSSURE, Ferdinand (2004). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- SIBONY, Daniel (1991). *L'entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Seuil.
- TABOURET-KELLER, Andrée (2000). *La Maison du langage*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée.
- VOLLE, Rose-Marie (2014). « Akira Mizubayashi : Habiter une langue autre », *Hommes et Migrations*, n° 1306, pp.41-48.
- YANQUELEVICH, Hector (1994). « La langue maternelle ». *Esquisses psychanalytiques*, n° 21, pp. 141-144.

## PARCOURS IDENTITAIRE AU TRAVERS DES LANGUES DANS *LE BLEU DES ABEILLES* DE LAURA ALCOBA

**ORIANNE GUY**  
Un. de Rennes 2  
[orianneguy@yahoo.fr](mailto:orianneguy@yahoo.fr)

**Résumé :** Paru en 2013, *Le bleu des abeilles* laisse libre parole à une fillette argentine anonyme qui rejoint sa mère exilée en France. Laura Alcoba, auteure de ce roman vivant actuellement dans l'Hexagone, a vécu une expérience similaire et s'inspire de son passé pour narrer ce qui était alors tu pendant la dictature (1976-1983). Là-bas, outre-Atlantique, il fallait se taire pour se protéger ; ici, en France, la parole est possible. Ce rapport à la langue assez complexe se révèle aux yeux du lecteur comme un cheminement progressif de la protagoniste ; vécu d'abord comme une contrainte, il devient une libération. Le temps du récit est celui d'une fillette coincée entre deux temps, deux expériences, représentés par ces deux langues que sont l'espagnol et le français. L'étude proposée tâche de dévoiler les stratégies narratives que l'auteure a employées afin de valoriser la place de la langue dans la construction identitaire de son personnage en exil.

**Mots-clés :** exil, langue, identité, dictature, Argentine.

**Abstract :** Published in 2013, *Le bleu des abeilles* gives word to an anonymous Argentinean girl who joins her mother exiled in France. Laura Alcoba, author of this novel, lived a similar experience and is inspired by her past to tell what was then kept silent during the dictatorship (1976-1983). Over there, across the Atlantic, it was necessary to keep silence to protect oneself; here, in France, the word becomes possible. This rather complex relationship to language is perceived by the reader as a progressive growth of the protagonist; experienced at first as a constraint, it becomes a liberation. The time of the narrative is the one of a girl stuck between two times, two experiences, represented by the two languages, Spanish and French. The proposed study tries to reveal the narrative strategies which the author used to value the place of language in the identity construction of her character in exile.

**Keywords :** exile, language, identity, dictatorship, Argentina.

## Introduction

En 2013, les éditions Gallimard publient *Le bleu des abeilles*. On pourrait qualifier ce roman d'autofiction car le récit s'inspire largement de l'histoire de son auteure Laura Alcoba. Il s'agit ainsi de l'expérience d'une fillette argentine âgée de dix ans qui rejoint sa mère exilée en France durant la dictature (1976-1983). Son arrivée au Blanc-Mesnil, ville située à côté de Paris, a lieu après deux années d'attente et de préparation linguistique, en janvier 1979. Tout au long des dix-huit chapitres, la voix narrative autodiégétique, celle de l'enfant, nous raconte son rapport à l'exil au travers des langues espagnole et française.

Cette relation aux langues semble particulièrement intéressante car, au-delà du récit, l'auteure écrit ses textes en français. D'abord langue-relais, le français est très vite devenu sa langue maternelle de seconde origine<sup>1</sup>. Pour Laura Alcoba, une certaine idéologie linguistique<sup>2</sup> s'est opérée quant à l'espagnol qu'elle décrit comme étant la langue dans laquelle elle a dû se taire en Argentine. Elle dit à son sujet :

C'est une langue qui m'émeut beaucoup, que j'aime énormément lire. Mais quelque chose reste lié pour moi aux années de dictature. L'espagnol, c'est la langue dans laquelle j'ai eu peur. C'est la langue dans laquelle j'ai appris à me taire. Je me sens plus détendue, plus libre en français, sans doute (Alcoba *in* Ducrozet, 2014).

Dans son premier roman *Manèges, petite histoire argentine* (2007), le lecteur découvre cette réalité subie par une fillette qui pourrait être la même que dans *Le bleu des abeilles*, mais cette fois-ci en Argentine. Nous découvrons ainsi une enfant silencieuse qui endosse des responsabilités bien trop importantes pour son âge car elle risquerait de mettre en danger ses parents et leur réseau opposés à la dictature. D'un point de vue psychanalytique, cet acte de refus de la langue maternelle est considéré, selon l'anthropologue Francis Zimmerman, comme un « mécanisme de refoulement ». Nous nuancions toutefois cette affirmation car Laura Alcoba écrit des articles en espagnol mais préfère la langue française pour ce qui a trait à sa production littéraire.

---

<sup>1</sup> Cf. Expression employée par l'anthropologue Francis Zimmermann lors du séminaire « Langues de l'exil et de la mémoire » [on-line] [disponible le 30/01/15] <URL: [http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/\\_video.asp?id=341&ress=1204&video=86814&format=68#3174](http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/_video.asp?id=341&ress=1204&video=86814&format=68#3174)>. L'anthropologue rapproche cette réalité à la figure rhétorique appelée « catachrèse » qui signifie donner à un mot, dont on a perdu le sens de l'image première, un sens propre de seconde origine.

<sup>2</sup> Voir à ce sujet l'article de Sylvie Courtine-Denamy « Entre Deux Langues. *Langues et affect* », dans lequel elle invite à analyser le rapport aux langues de philosophes et écrivains juifs de langue allemande pendant la Seconde Guerre mondiale [on-line] [disponible le 13/02/15] <URL: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=578199>>.

La réception de ses œuvres pose la question d'une appartenance nationale. En effet, l'auteure est considérée comme écrivaine argentine dans son pays d'origine alors que ses textes sont écrits en français<sup>3</sup>. Par ailleurs, Laura Alcoba est invitée tant à l'occasion de salons de livres français qu'argentins ; lors d'un entretien, elle exprime ressentir de la joie quand on l'invite en tant qu'écrivaine française<sup>4</sup>. Rappelons ici qu'elle est naturalisée française depuis ses quinze ans. Pour l'auteure, c'est la langue française qui lui a permis d'écrire des romans<sup>5</sup>. De plus, elle a préféré ne pas traduire elle-même ses œuvres mais en a laissé le soin à l'écrivain Leopoldo Brizuela. Elle raconte à ce sujet : « J'étais aux aguets. Il fallait que ce soit exactement pareil. Que ça sonne identique. Alors que j'aurais bien été incapable de les écrire en espagnol » (Alcoba *in* Ducrozet, 2014). Lors d'un entretien, Laura Alcoba rappelle la demande décalée qui lui a été formulée à un salon du livre à Francfort<sup>6</sup> : on lui demandait de lire un passage de son roman en espagnol alors que sa langue d'écriture est le français. Cette littérature fait partie d'un « entre-deux cultures » : une langue, le français, une histoire, l'exil argentin.

Concernant la « nationalité » d'une œuvre, Pascale Casanova perçoit une culture qui s'affranchit des frontières : celle des lettrés, des « législateurs (...) de la République des Lettres ». Cette société est « une et indivisible » car elle est « nationale et internationale » (Casanova, 1999 : 37-38). Analogie à cette absence de frontière dans le domaine littéraire, la culture d'un pays se soustrait, elle aussi, à des barrières physiques. Pour Pilar Blanco García « la cultura es viajera, no se detiene en el país cuando sus habitantes se van. » (Blanco García, 2002: 174). Conséquemment, aucune définition « limitée » ne suffirait à décrire les notions de littérature et de culture.

Si nous revenons maintenant au récit en lui-même, nous pouvons observer deux grands axes qui s'articulent tout au long de l'histoire, mettant en exergue le rapport de la protagoniste aux langues. D'une part, le lecteur est face à une véritable réflexion sur la langue en elle-même et sur le rapport qu'un individu peut tisser avec elle. Pour Francis Zimmerman « la situation de l'exil est une situation privilégiée pour observer

---

<sup>3</sup> Bien que traduits en espagnol par Leopoldo Brizuela, ses livres sont publiés dans la collection dédiée à la littérature argentine dans son pays d'origine.

<sup>4</sup> [on-line] [disponible le 13/02/15] <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=WtbKKVzieY4>>, à l'occasion de la quinzième édition du festival littéraire franco-irlandais à Dublin.

<sup>5</sup> « Sans le français, je n'aurais pas écrit. C'est l'espagnol qui m'a appris à me taire. En espagnol, enfant, je suis devenue mademoiselle Rien du tout : il m'était interdit de dire comment je m'appelais. On ne se défait pas d'un tel pacte. C'est la langue française qui m'a permis de sonder le silence et de m'en défaire » *in* *Libération* du 4 août 2014, [on-line] [disponible le 29/01/15] <URL:[http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba\\_1075473](http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba_1075473)>.

<sup>6</sup> Rencontre écriture et frontières / Laura Alcoba, Antonio Altarriba, [on-line] [disponible le 13/02/15] <URL:[https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/rencontre\\_ecriture\\_et\\_frontieres\\_laura\\_alcoba\\_antonio\\_altarriba.14348](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/rencontre_ecriture_et_frontieres_laura_alcoba_antonio_altarriba.14348)>.

l'aliénation, la privation de sa langue maternelle » qu'il définit comme étant la « langue dont on a été privé, dont on doit faire le deuil » (Zimmerman, 2015). D'autre part, la langue est vécue comme un lieu où l'exilé trouverait un espace où reconstruire sa vie et s'« enraciner ». Laura Alcoba parle pour ce qui la concerne d'« un voyage dans la langue française »<sup>7</sup>.

### Réflexions sur le rapport à la langue

Selon l'auteure, apprendre une langue se fait à la fois dans la tête et dans le corps<sup>8</sup>. La protagoniste de son roman cherche à s'approprier le français de cette façon et partage ses réflexions au sujet de cet apprentissage qu'elle espère réussir. Dès les premières pages, nous lisons la langue comme un phénomène phonologique étudié par une fillette : « Avec Noémie, j'ai découvert des sons nouveaux, un *r* très humide que l'on va chercher tout au fond de la gorge, et des voyelles qu'on laisse résonner sous le nez, comme si on voulait à la fois les prononcer et les garder un peu pour soi » (Alcoba, 2013 : 12). Concernant certaines prononciations, la protagoniste explique qu'il faut leurrer son corps, ce qui revient à une sorte de dédoublement : « Il faut faire croire à ses lèvres qu'on va dire une chose et en dire une autre. Au début, c'est comme si on leur tendait un piège » (Alcoba, 2013 : 38). Pour s'approprier cette nouvelle langue, la fillette donne le sentiment de se détacher de son corps trop empreint de la langue espagnole. Son corps doit se défaire de ses repères linguistiques appartenant au passé pour laisser place aux repères du présent. Enfin, à la toute fin du récit, la protagoniste révèle qu'elle s'est « souvent demandé comment ça se passait dans la tête des gens qui parlent français depuis toujours » (Alcoba, 2013 : 115) ; il est question ici du mécanisme mental du langage.

Outre ces appréciations et réflexions qui jalonnent le récit, la narratrice nous fait part des échanges épistolaires qu'elle entretient avec son père emprisonné en Argentine. Ce lien avec le présent qui lui a été volé permet une éducation à distance<sup>9</sup>. En effet, cette relation se base sur des dialogues et débats -en décalé- à propos de livres

---

<sup>7</sup> [on-line] [disponible le 13/02/15] <URL:<https://www.youtube.com/watch?v=WtbKKVzieY4>>, à l'occasion de la quinzième édition du festival littéraire franco-irlandais à Dublin.

<sup>8</sup> *Idem*

<sup>9</sup> Rubén Bareiro Saguier, écrivain paraguayen, déclare à ce sujet : « Todos estuvimos amputados : ellos, de la libertad, nosotros, del contexto », BAREIRO SAGUIER, Rubén (1989). « Escritura y exilio », in Gilberto de León (Coord.), *Novela y exilio : Entorno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*. Montevideo: Editoriales Signos, p. 22.

Pour sa part, Cristina Siscar parle d'« amnésie de l'Autre » : « (...), aunque hayamos mantenido contactos permanentes por todos los medios posibles, nuestro exilio es una ausencia en la memoria de los otros, una amnesia. Algo que sucedió en otra parte », SISCAR, Cristina (1999). « Yo conocí los dos exilios » in Jorge Boccanera (Coord.), *Los escritores del exilio, Tierra que anda*. Buenos Aires: Ameghino, p. 59.

communs que père et fille lisent de chaque côté de l'océan Atlantique<sup>10</sup>. Ceci permet à la fillette de faire connaissance avec la langue française par écrit et de préserver l'espagnol écrit, car les courriers reçus à la prison étaient surveillés et aucun mot étranger ne devait apparaître. Le livre dont il est principalement question dans le roman de Laura Alcoba s'intitule *La vie des abeilles* de Maurice Maeterlinck, titre qui rappelle celui du roman en possession du lecteur (Alcoba, 2013 : 23). Parallèlement à ce lien, la fillette s'impose un planning à respecter pour envoyer des lettres à ses amis et membres de la famille restés en Argentine. Nous voyons au travers de ces mises en abîme de l'écriture que la langue écrite fait partie du quotidien de l'enfant et revêt une importance dans la construction du personnage. Son rapport avec la langue française débute avant son départ lorsqu'elle prend des cours de langue pour se préparer à rejoindre sa mère. Elle découvre alors avec enthousiasme l'accent grave et le circonflexe ainsi que la lettre ç qu'elle a « tout de suite aimé[e] » (Alcoba, 2013 : 12) ; là-bas, elle s'entraînait à écrire le mot « français » ou encore à faire des chaînes de ç. Cette première approche est ressentie comme esthétique.

Par-delà le rapprochement progressif de la fillette avec la langue française, s'effectue une véritable quête de relation d'intimité avec cette langue. Dans *Les exilés du langage*, Anne-Rosine Delbart affirme que « [l]a disparition de l'idiome originel ou l'étranglement de son champ d'application (le cercle familial) peuvent développer une passion exacerbée pour la langue d'accueil devenue l'outil de l'expression écrite » (Delbart, 2005 : 68). Ceci se confirme dans *Le bleu des abeilles* au travers de deux faits : la honte de son accent espagnol et l'envie de réussir son « immersion ». Pour l'auteure, parvenir à ne plus avoir d'accent c'était « un habit jeté sur le passé »<sup>11</sup> et ce désir se retrouve à plusieurs endroits dans le texte lorsque la narratrice répète qu'elle a honte de son accent à cause duquel on la reconnaissait, ce qui la renvoie à sa condition d'enfant exilé, à son passé vécu dans la peur, à son présent perdu « là-bas ». Lors de ses lectures, la fillette va préférer certains mots en français à leur traduction en espagnol. En voici un exemple : « 'Au seuil de la ruche', ce qui est plus étrange à mes oreilles, mais tellement plus joli, au fond » (Alcoba, 2013 : 24). En contrepartie de la honte ressentie à cause de son accent, la protagoniste connaît le sentiment de fierté : fière

---

<sup>10</sup> Cette anecdote renvoie à la relation que Laura Alcoba entretenait avec son père et dont elle parle dans un entretien : « Nous avons été séparés pendant très longtemps, or il m'a transmis quelque chose de très important sur la littérature. Il me guidait dans les livres, que je lisais en français, et lui en espagnol ». « Une histoire argentine », publié le 17/03/14, par Pierre Ducrozet, [on-line] [disponible le 29/01/15] <URL:<http://www.ifverso.com/fr/content/une-histoire-argentine>>.

<sup>11</sup> « En français, il n'y avait plus de censure, tout pouvait être dit. Mais avoir un accent, c'est le début d'une histoire. Il suffisait qu'on me demande l'heure, pour qu'une vie antérieure apparaisse. Parvenir à ne plus en avoir, c'est un habit jeté sur le passé » in *Libération* du 4 août 2014. [disponible le 29/01/15] <URL : [http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba\\_1075473](http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba_1075473)>.

d'aller dans une école « française », fière d'avoir une copine française avec un « français de source » (Alcoba, 2013 : 58).

Parfois, elle ne cherche pas à comprendre le sens de ce qu'elle entend mais elle s'imprègne de la musicalité de la langue. Nous pouvons ainsi lire :

Je peux rester longtemps, comme ça, à me laisser bercer par la musique de la langue française –je lâche prise du côté des paroles pour ne m'intéresser qu'à la mélodie, aux mouvements des lèvres de tous ces gens qui arrivent à cacher des voyelles sous leur nez sans effort aucun, sans y penser, et hop, *-an, -un, -on*, ça paraît si simple, *-en, -uint, -oint* : j'écoute, j'admire, j'apprécie (Alcoba, 2013: 55).

Cette admiration se transforme en fascination pour les *e* muets. Concernant ces lettres, nous découvrons des exclamations et un champ lexical de l'émerveillement et de l'affection tels les termes « surprise », « abasourdie », « exaltée », « j'ai aimé », « je les admire », « m'émeuvent » (Alcoba, 2013 : 73). Ce qui la touche dans ces lettres c'est qu'elles sont « à la fois indispensables et silencieuses » (Alcoba, 2013 : 73). Nous assistons ici à une assimilation et aussi à une personnification de ces lettres muettes. La fillette ressent une sorte de connivence silencieuse avec ces *e* muets : « Parfois, j'imagine que les voyelles muettes me voient aussi » (Alcoba, 2013 : 73) ; « J'aime nous imaginer dans cette communication silencieuse » (Alcoba, 2013 : 73). Cette relation instaurée préfigure une évolution chez la fillette qui commence alors à s'approprier la langue française au travers de ce qui la différencie de la langue espagnole.

Ainsi, elle commence à s'affirmer d'un point de vue identitaire grâce à ces *e* muets (« Qu'à notre façon nous sommes ensemble », Alcoba, 2013 : 74) et lors de l'épisode avec la bibliothécaire, la protagoniste prend position face à l'Autre car elle s'investit dans une langue où elle peut avoir une place dans le dialogue donc dans le rapport à l'Autre. À ce moment du récit, la fillette est bien décidée à lire de nombreux textes français. La lecture ne devient plus un acte proposé par le père mais une volonté propre à l'enfant qui souhaite améliorer son français. L'évolution du personnage s'accompagne d'une évolution physique car la fillette devient *una señorita* (Alcoba, 2013 : 89). Ce changement est significatif car le terme est écrit en espagnol dans le texte. Le personnage ne s'est pas rendu compte de son évolution, c'est-à-dire du temps qui passe, de son *immersion*. Nous lisons : « (...) peut-être parce que, sans m'en rendre compte, j'étais déjà en train de devenir quelqu'un d'autre. *Una señorita*, c'est ce qu'on dit » (Alcoba, 2013 : 90-91).

Enfin, concernant le rapport à la langue dans l'évolution du personnage principal, nous découvrons que son « bain linguistique » est réussi car, lorsqu'elle

séjourne dans les Alpes avec des Français, elle arrive à communiquer sans difficulté avec l'autre fillette prénommée Valérie (Alcoba, 2013 : 95), et s'abstient de parler en espagnol avec Eduardo, un autre enfant réfugié venu du Chili. Dans la montagne, elle découvrira un mot parfait : le mot « reblochon » « avec son e presque éteint dans la première syllabe et sa finale qui vient se placer pile poil sous le nez (...) » (Alcoba, 2013 : 101).

### **La langue vécue comme un lieu**

Avant le départ pour la France, la langue est vécue comme un marqueur de temps puisque la fillette apprend à donner son âge en français. Le lecteur découvre ainsi la durée de l'apprentissage au travers de la langue. Pareillement, l'imaginaire de l'espace au travers de la langue est perceptible dès le début du roman, avant même le départ de la protagoniste car son apprentissage est le point de départ de son exil. Nous relevons les extraits suivants : « J'étais encore en Argentine quand je me suis mise en route. Je ne sais plus si c'est mon grand-père qui m'a annoncé que j'allais bientôt prendre des cours de français » (Alcoba, 2013 : 11) ou encore « (...), même si mon départ était toujours différé, je me suis mise en route. Quelque part sous mon nez » (Alcoba, 2013 : 15). Par ailleurs, la langue prenait une place dans l'imaginaire de la fillette car elle créait des histoires avec des personnages français inventés. Cette relation à la langue d'un pays inconnu induit une dichotomie spatiale entre le « là-bas » et l'« ici ». Nous lisons en effet : « À chaque cours, dans la salle à manger de mes grands-parents, à La Plata, deux fois par semaine et durant près de deux ans, nous nous sommes transportés là-bas –c'est-à-dire *ici*. » (Alcoba, 2013 : 16).

Cette conception spatiale de la langue se retrouve au cours du récit au travers de métaphores et de comparaisons. Ainsi, quand elle parle du français de « source » de son amie Astrid, l'instance narrative écrit « Allez savoir jusqu'où plongent les racines de cette langue-là » (Alcoba, 2013 : 58). Les mots, quant à eux, remplissent « un grand espace autour d'eux » et « les syllabes s'incrustaient dans l'air froid comme des cailloux scintillants » (Alcoba, 2013 : 98). Dans son article, Sylvie Courtine-Denamy reprend cette notion de spatialité de la langue en parlant de « patrie » : « Dans les trois cas envisagés, la difficulté consiste à se détacher ou à se rattacher à la langue comme s'il s'agissait d'une 'patrie' » ; plus loin dans son étude, concernant Hannah Arendt, elle écrit « Les retrouvailles avec la langue maternelle valent donc à ses yeux comme des retrouvailles avec le pays d'origine, elles revêtent une dimension politique et affective » (Courtine-Denamy, 2012).

Nous revenons maintenant sur la notion de dichotomie entre deux espaces qui sont délimités par les langues. En effet, tandis que sa relation épistolaire avec son père engendre un va-et-vient permanent entre les deux langues, entre son présent perdu en Argentine et son présent imposé en France, sa mère met tout en œuvre pour que la fillette réussisse à s'intégrer à la société au travers de la langue française. Toutefois, dans l'intimité, mère et fille conversent en espagnol. Notons ici que les propos de la maman de la protagoniste ainsi que ceux des autres exilés argentins sont rapportés en italiques, soit en français, soit en espagnol. De ce fait, il n'existe pas réellement de frontière linguistique dans la lecture et le lecteur ne sait pas réellement quelle est la langue parlée. Le discours de la narratrice, qui est le personnage en construction, nous révèle au travers de cette absence de frontière linguistique la porosité des langues. À ce moment du récit, la protagoniste se situe entre deux langues, entre deux réalités. Parallèlement, nous lisons une absence de réaction face à une requête de son père : qu'elle lui choisisse une photo de sa vie en France, sur laquelle elle pose avec sa mère. Or, la fillette fait un blocage avec cette dernière photo à laquelle son père a droit dans sa cellule. Comment interpréter cette réaction ? La protagoniste se torture l'esprit, car l'angoisse de ce qui se trame « là-bas » arrive jusqu'à elle : la dictature va au-delà des frontières et investit son quotidien avec la censure d'une quelconque trace de mot étranger dans ses courriers. Par ailleurs, elle semble être dans l'impossibilité de partager son présent « ici » car elle ne sait rien de « là-bas ». Nous découvrons à cet effet une multitude d'interrogations (Alcoba, 2013 : 51). Par la suite, la fillette anonyme fait comme si cette requête n'existait pas : serait-ce dans le but de ne pas penser à l'absence de liberté « là-bas » ? La dictature s'impose à elle déjà dans le fait de devoir traduire les extraits de textes français en espagnol, mais avec cette photo, la fillette se renferme, reste dans le silence, et a désormais peur de lire le courrier de son père qui est dans l'attente de cette image. Hasard ou non, une fois le « dé clic » de la langue effectué, c'est-à-dire quand la fillette commence à s'approprier la langue française, elle est prête à partager une photo d'elle « enracinée » dans cette image qui n'est plus imaginaire mais réelle. Nous pouvons déduire de cet acte qu'il y a eu « enracinement » dans la langue.

L'article va désormais s'orienter vers le mouvement progressif de « déracinement/enracinement » qui s'est produit dans les langues espagnole et française. Nous avons précédemment observé une situation d'« entre-deux » langues dans laquelle le personnage évolue. Toutefois, si nous nous arrêtons sur certains passages du roman, nous pouvons décrypter un changement de position de la fillette par rapport à ces deux langues. Ainsi, un premier détachement est identifiable

lorsqu'elle donne la traduction du titre du roman en espagnol. Nous lisons : « Dans ses lettres, mon père recopie, en espagnol, des passages entiers de *La vie de abeilles – La vida de las abejas*, comme il dit » (Alcoba, 2013 : 24). Nous l'avons déjà vu, la fillette est contrainte de se placer entre les deux langues : dans ses lectures mais aussi en écrivant. Elle est contrainte de se placer comme traductrice à seulement 10 ans ; au début, elle a du mal à comprendre puis la lecture devient plus fluide car elle travaille son français en effectuant des recherches actives sur du vocabulaire inconnu et spécifique. Nous découvrons la honte de son accent car elle « n'[a] pas envie qu'on [la] repère » (Alcoba, 2013 : 36). La narratrice raconte : « Cet accent, j'aimerais l'effacer, le faire disparaître, l'arracher de moi » (Alcoba, 2013 : 37) car il lui renvoie le regard des autres, c'est-à-dire sa différence, mais cela lui renvoie aussi à ses origines c'est-à-dire l'Argentine, vécue comme pays de la peur et comme un présent manqué. Pour s'améliorer, elle s'entraîne devant un miroir pour prononcer au mieux ces nouvelles sonorités (Alcoba, 2013 : 37). La fillette veut implanter cette nouvelle langue dans sa bouche et sous son nez afin de retirer toute trace d'existence de l'espagnol quand elle parle français. La narratrice utilise à ce moment un vocabulaire lié à la peur, à la honte, à la persécution, autrement dit un champ lexical renvoyant à son vécu outre-Atlantique. À partir de cette volonté de se détacher de son accent, c'est-à-dire d'une partie de son identité, la protagoniste cherche à investir la langue française : « C'est que le bain [linguistique] ne me suffit plus, je veux aller bien plus loin : me trouver à l'intérieur de cette langue, pour de bon, je veux être *dedans* » (Alcoba, 2013 : 55). S'ensuit une personnification des voyelles et sa prise de conscience d'une capacité non encore révélée. Au moment d'écrire à son père au sujet d'un nouveau livre qu'elle a trouvé en France, elle sent que son titre, *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau, ne rendrait pas la même chose en espagnol. Ce problème de la traduction renvoie ici directement à l'expérience de Laura Alcoba par rapport à ses œuvres. Son rapport avec la lettre e muette la mène à se sentir en « connivence avec l'orthographe française » (Alcoba, 2013 : 73). Enfin, au bout de plusieurs mois, elle se demande « quelle distance [la] séparerait encore d'un français, qui serait pleinement [sien] » ; « *Est-ce que j'y arriverai un jour, alors que ça fait si longtemps que je me suis mise en route ?* » (Alcoba, 2013 : 96). Dans cet extrait, le désir de s'appropriier la langue française est explicite et l'expression « un long chemin à parcourir » prend tout son sens dans cette expérience d'une acquisition d'une langue étrangère. Puis, la fillette se demande « *Par où ça passe ?* » (Alcoba, 2013 : 116) car elle veut vraiment s'appropriier les mots de la langue française. Elle recherche alors la fluidité qu'ont les gens qui parlent cette langue depuis toujours. Elle cherche le « bon tuyau » car, pour elle, cela se passe en deux temps : elle

pense en espagnol puis traduit en français. Puis, arrive le jour où « J'ai pensé et parlé en français *en même temps* » (Alcoba, 2013 : 117), à la surprise de sa mère. Le personnage principal est entre la veille et le sommeil, c'est-à-dire en « lâcher prise » de son corps et de son esprit. À cet instant, elle s'adresse à sa mère en français et reste « émerveillée et effarée à la fois » (Alcoba, 2013 : 118). La narratrice déclare : « J'avais trouvé l'ouverture » (Alcoba, 2013 : 118), c'est-à-dire le « déclic » de la langue, le « tuyau » où se faufiler. Le fait de s'être approprié cette langue qui a pris corps en elle lui permet d'accepter sa réalité « ici », sans son père, à qui elle envoie la cinquième photo par la suite.

## Conclusion

Cette étude nous amène à conclure que l'écriture et l'expérience de Laura Alcoba nous révèlent l'harmonie avec laquelle une langue, maternelle ou « adoptée », peut investir le corps d'un individu, sa personnalité, mais aussi le guider dans sa construction individuelle et au sein de la collectivité, face aux autres. Le rapport aux langues est vécu de façon plus ou moins complexe selon les situations d'exil, selon les personnalités. Pour l'auteure en question, le français semble être ressenti comme une « patrie de la liberté » où elle enracine ses écrits littéraires.

## Bibliographie

- BAREIRO SAGUIER, Rubén (1989). « Escritura y exilio », in Gilberto de León (Coord.), *Novela y exilio : Entorno a Mario Benedetti, José Donoso, Daniel Moyano*. Montevideo: Editoriales Signos, pp. 17-23.
- BLANCO GARCIA, Pilar (2002). « La transculturación de los escritores exiliados », in Béatrice Cáceres et Yannick Le Boulicaut (Coord.), *Les écrivains de l'exil : cosmopolitisme ou ethnicité*. Paris : L'Harmattan, Coll. « Cahiers du CIRHILL », n° 25, pp. 173-190.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La République Mondiale des Lettres*. Paris: Ed. du Seuil.
- COURTINE-DENAMY, Sylvie (2012). « Entre Deux Langues. *Langues et affect* » *Item* [on-line] (mis en ligne le 04/06/2012) [disponible le 29/01/15] <URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=578199>>.
- DELBART, Anne-Rosine (2005). *Les exilés du langage, « Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000) »*. Limoges : Presses Universitaire de Limoges.

DUCROZET, Pierre (17/03/14). « Une histoire argentine » [on-line]. [disponible le 29/01/15] <URL : <http://www.ifverso.com/fr/content/une-histoire-argentine>>.

DIATKINE, Anne (04/08/14). « Le blocage espagnol de Laura Alcoba » *Le monde* [on-line] [disponible le 29/01/15] <URL : [http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba\\_1075473](http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba_1075473)>.

SISCAR, Cristina (1999). « Yo conocí los dos exilios », in Jorge Boccanera (Coord.), *Los escritores del exilio, Tierra que anda*. Buenos Aires : Ameghino.

ZIMMERMANN, Francis. « Langues de l'exil et de la mémoire » [on-line]. [disponible le 30/01/15], <URL : <http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/video.asp?id=341&ress=1204&video=86814&format=68#3174>>.

### **Entretiens / Rencontres**

- *Libération* du 4 août 2014. [disponible le 29/01/15] <URL : [http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba\\_1075473](http://www.liberation.fr/livres/2014/08/04/le-blocage-espagnol-de-laura-alcoba_1075473)>.

- Quinzième édition du festival littéraire franco-irlandais à Dublin. [consulté le 13/02/15] <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WtbKKVzieY4>>.

- Émission de France Inter du 23/10/13. [disponible le 13/02/15] <URL : <http://www.franceinter.fr/player/reecouter?play=751776>>.

- Rencontre écriture et frontières / Laura Alcoba, Antonio Altarriba. [disponible le 13/02/15] <URL : [https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/rencontre\\_ecriture\\_et\\_frontieres\\_laura\\_alcoba\\_antonio\\_altarriba.14348](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/rencontre_ecriture_et_frontieres_laura_alcoba_antonio_altarriba.14348)>.

## SEMPRUN ET SES LANGUES

### Outils de survie, de mémoire face à l'exil

ANA MARIA ALVES

Instit. Politécnico de Bragança — ESE & CLLC

[amalves@ipb.pt](mailto:amalves@ipb.pt)

**Résumé :** Dans cet article notre réflexion voudrait mettre en lumière la présence vitale d'un triple patrimoine culturel présent chez Semprun, dont la langue maternelle est l'espagnol, montrant le lien qu'il entretient avec le français et l'allemand. Nous nous proposons de confronter cette façon de vivre l'altérité, l'exil linguistique au sein du fait littéraire. Ceci nous conduira à l'analyse des problématiques identitaires et mémorielles développées par l'auteur.

Notre exposé s'inscrit dans une préoccupation de comprendre les raisons et les conséquences du choix d'une autre langue — en l'occurrence le français ou l'allemand— dans une activité aussi intime et intrinsèque qu'est l'écriture ; elle reproduit une expérience de survie et devient une sorte de refuge dans lequel il refuse de se sentir stigmatisé. C'est dans ses expériences authentiques d'exil, de violence, de souffrance, vécues en plusieurs langues mais racontées en français, qu'il soutirera le *leitmotiv* de la majorité de ses livres.

**Mots-clés :** langues, outils, survie, exil, mémoire

**Abstract :** This article aims to enlighten the vital presence of the triple cultural heritage present in Semprun's work, whose first language is Spanish, and to show the relationship he has established with French and German. We intend to discuss this way of living otherness and linguistic exile in the literary fact. This will lead us to the analysis of memory and identity issues developed by the author. Our presentation is concerned with the understanding of the reasons and consequences of the choice of another language in this case French or German in an intimate and intrinsic activity such as writing; this reproduces an experience of survival and becomes a sort of refuge in which he refuses to feel stigmatized. It is in its authentic experiences of exile, violence, suffering, experienced in several languages, but reported in French, that he has found the *leitmotiv* for most of his books.

**Keywords :** languages, tools, survival, exile, memory

Les identités culturelles ne sont pas seulement nationales, il en existe aussi d'autres (...); de nos jours, (...) tout un chacun a déjà vécu, (...) cette rencontre des cultures à l'intérieur de lui-même: nous sommes tous des croisés. (Todorov, 1996 : 23)

Tout intellectuel en émigration est mutilé (...) Il vit dans un environnement qui lui reste nécessairement incompréhensible (...) Sa langue est confisquée, et asséchée la dimension historique où s'alimente sa réflexion. (Adorno, 1980 : 29)

Seul celui qui n'est pas vraiment sûr, chez lui, dans une langue s'en sert comme d'un instrument. (*Ibid*, 85)

Ces extraits nous renvoient directement au deuil que l'intellectuel doit faire de sa langue maternelle, au déchirement ressenti durant son parcours d'exil ; cependant ils ouvrent aussi la possibilité de découverte de nouveaux repères culturels.

Ce portrait de l'intellectuel en exil est, dans cet exposé, celui de Jorge Semprun, écrivain français d'origine espagnole, déraciné de son pays natal, précipité dans une autre culture ; forcé de parler une langue qu'il ne domine pas, il utilise la fiction pour partager ses souvenirs avec le lecteur cherchant à créer une complicité, un lien particulier avec lui. La rupture avec ses liens d'origine, l'abandon involontaire de sa langue maternelle — l'espagnol — lui permet de créer des rapports avec d'autres langues, d'autres cultures.

Déporté au camp de Buchenwald, de 1944 à 1945, pour sa participation active à la Résistance après avoir adhéré au Parti Communiste Espagnol en 1941, Semprun, connu principalement par son témoignage d'une expérience concentrationnaire, se présente comme survivant ou plutôt «revenant» (Semprun, 1994 : 27). Attaché à la mémoire parce que « le devoir de mémoire (...) ne consiste pas à se remémorer sans cesse blessures, souffrances, humiliations, frustrations, mais à toujours en tenir compte (...), c'est là que le travail de la mémoire vient en aide au devoir de la mémoire, en luttant contre les résistances qui encouragent la répétition » (Ricoeur, 2002 : 8). En fait, il est nécessaire de faire le deuil de l'expérience pour mieux raconter, bref pour rappeler l'essentiel.

Ancré à la difficulté de raconter, de se retrouver « de replonger de nouveau dans le long travail de deuil de la mémoire » (Semprun, 1994 : 244), convaincu que l'écriture est le seul moyen de se sentir vivant face à l'horreur qu'il a vécu, il entreprend, dès sa libération du camp de Buchenwald, la rédaction de ses mémoires. Malheureusement, cette narration est interrompue quand Semprun s'aperçoit que le fait de s'être renfermé dans ses souvenirs à travers l'écriture l'éloigne de la survie en l'emprisonnant dans la

mort. C'est pourquoi, il écrit: « Voilà où j'en suis: je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre » (*Ibid*, 215). Cette affirmation nous renvoie à la célèbre phrase du philosophe Theodor Adorno qui accentue la difficulté d'écrire, de raconter l'horreur de tous ceux qui ont vécu les camps de concentration: « Écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno, 2003: 26). Dans *L'Algarabie* (Semprun, 1981: 189-190), Semprun remet en perspective cette affirmation du philosophe à partir d'une pensée précédente de ce dernier que l'on trouve dans son ouvrage intitulé *Dialectique négative* dans lequel il défend que

[l]a sempiternelle souffrance a autant de droit à l'expression que le torturé celui de hurler; c'est pourquoi il pourrait bien avoir été faux d'affirmer qu'après Auschwitz il n'est plus possible d'écrire des poèmes. Par contre, la question culturelle n'est pas fautive, qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre. (Adorno, 1978 : 284)

La mémoire blessée de cette douloureuse épreuve a rendu intolérable le retour à la vie. Le recommencement est absolument déconcertant, déroutant. Reprendre goût à la vie semble insupportable. C'est le cas de Semprun qui met entre parenthèses cette expérience concentrationnaire pour la ressaisir 50 ans plus tard utilisant la fiction pour décrire plus facilement cet épisode regrettable, mais aussi pour le faire accepter au lecteur. Intégrant, dans son récit, son témoignage personnel, il rend compte également de la façon dont cette épouvantable tragédie a bouleversé l'âme humaine. C'est pourquoi son œuvre s'inscrit dans le domaine de l'autobiographie et de la mémoire. Ces domaines ont chacun une finalité différente, sachant que le récit autobiographique met le sujet au premier plan tandis que, comme le souligne Alain Goldschläger, auteur de *La littérature de témoignage de la Shoah*, « dans le cas du témoignage, le but s'inscrit dans une connaissance de l'événement et l'individu ne se présente que comme un instrument du savoir » (Goldschläger, 1996 : 263).

Son témoignage ne se résume donc pas uniquement à la transmission d'une expérience personnelle et au rétablissement de son identité après ce trauma, mais à la narration d'une histoire collective.

Relégué au second plan, le regard du témoin Semprun, qui n'est qu'un instrument de savoir, se focalise sur les faits et nous présente les événements vécus, mais, par la même occasion, il nous explique de quelle façon il a survécu à Buchenwald.

Comme il l'affirme dans *L'écriture ou la vie*, tout en citant les mots que Primo Levi avait prononcés lors d'un entretien avec Philip Roth (2001 : 8), il a survécu au

camp grâce à sa connaissance de la langue allemande, à un peu de chance et à un facteur subjectif, la curiosité:

J'étais en bonne santé, en arrivant à Buchenwald. Et je connaissais l'allemand. J'étais même le seul déporté espagnol à connaître la langue des maîtres, seul, donc à pouvoir être affecté à un kommando de travail administratif. (...) être en bonne santé, curieux du monde et connaître l'allemand: la chance ferait le reste, en effet. Toute ma vie, ma survie - j'avais pensé cela (Semprun, 1994 : 384-385).

Son apprentissage de la langue allemande avait tout d'abord commencé oralement sous l'autorité de gouvernantes germanophones qui l'accompagnèrent au sein de sa famille lors de sa première enfance: « Dans mon enfance - disait-il - la langue étrangère que j'ai apprise n'était pas le français mais l'allemand » (Semprun, 1998 : 62).

La maîtrise précoce de cette langue lui permettra, dans son adolescence, de se consacrer à la lecture d'auteurs de littérature et de philosophie allemandes. Cette connaissance de la langue allemande lui sauvera la vie à Buchenwald où il sera affecté au bureau des statistiques pour le travail administratif où il entretient l'obituaire du camp. Son habileté linguistique lui vaut même d'être apprécié comme il le témoigne dans *L'écriture où la vie*:

Un sourire a brièvement éclairé le visage sévère de l'homme qui établissait ma fiche d'identité. Il appréciait mon jeu de mots, vraisemblablement. C'est-à-dire, il appréciait ma maîtrise de la langue allemande (Semprun, 1994 : 117).

L'emploi de l'allemand par Semprun est surtout rattaché à ses mémoires de Buchenwald. La culture, la littérature et la philosophie allemandes resteront toujours présentes dans ses romans, et nous retrouverons ces références lorsque le narrateur nous fera part de ses réflexions. À plusieurs reprises, il citera Hegel, Goethe, Brecht, Kant, Heidegger, Marx, Schelling ou encore Husserl. Dans *Le Mort qu'il faut*, Semprun fait allusion à la bibliothèque de Buchenwald dans laquelle il pouvait retrouver quelques titres des auteurs cités plus haut :

J'avais trouvé à la bibliothèque de Buchenwald *La logique* de Hegel (...) que j'ai lu (...) pendant une semaine d'équipe de nuit (...) seul circonstance où la lecture était possible, et exclusivement si l'on travaillait dans un bureau ou un Kommando de maintenance. (...) le livre de Kogon, *L'état SS* [traduit en français sous le titre *l'enfer organisé* en 1947]

[atteste] l'existence et l'historique de la bibliothèque de Buchenwald (Semprun, 2001 : 67-69).

Dans ce même récit, Semprun souligne la représentation de la langue allemande sous deux axes. D'une part, la musicalité de la langue, d'autre part et à l'opposé le souvenir concentrationnaire des voix de commandement guttural des SS :

Une fois les détenus dont ils avaient besoin rassemblés devant la baraque, les colonnes formées par rangs de cinq (...) la marche commençait sous les coups et les cris. A ces moments-là, il me fallait aussitôt opposer au langage guttural et primaire des SS, réduit à quelques mots grossiers d'insulte ou de menace (...) y opposer, dans son for intérieur, dans ma mémoire, la musique de la langue allemande, sa précision complexe et chatoyante. (...) Alors dans le grondement guttural des SS., je pouvais plus facilement évoquer silencieusement la langue allemande (Semprun, 2001 : 48), (...) la langue officielle se réduisait à quelques mots de commandement haineux (...) mais peut être parlait-on une autre langue, dans les bureaux, peut-être y parlait-on l'allemand véritable (*Ibid*, 151)

La langue allemande [était] la langue des maîtres et des codes de travail, de communication et de commandement. Langue de survie donc (*Ibid*, 27).

Cette langue est également utilisée comme monologue intérieur par le narrateur d'*Adieu, vive clarté...* au moment où il fait référence à ses mémoires, au moment où il reproduit ses pensées. L'extrait qui suit en est la preuve: «(...) personne ne m'attendait à Paris. Libre comme un oiseau: *Volgelfrei*, me disais-je lorsqu'il m'arrivait de me parler à moi-même en allemand, ce qui était assez fréquent en souvenir de certaines époques de ma vie, pas seulement de l'enfance» (Semprun, 1998 : 239-240).

Dans ce même récit, s'adressant au lecteur, Semprun nous fait part de son arrivée à Paris à l'âge de 15 ans, le 22 mars 1939, lorsque l'exil politique de son père l'oblige à s'installer dans la capitale française.

Cette histoire nous raconte son expérience de l'exil durant son adolescence au moment où il vit l'arrachement à sa terre natale, à sa langue maternelle ; il s'agit d'un récit autobiographique qui est, comme le définit Philippe Lejeune, un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune, 1975-1996 : 14). Mais ce récit autobiographique est aussi une démarche initiale d'appropriation de la langue française. L'extrait qui suit est révélateur de cette

dernière volonté :

Ce livre est le récit de la découverte de l'adolescence et de l'exil, des mystères de Paris, du monde de la féminité. Aussi, surtout sans doute, de l'appropriation de la langue française. L'expérience de Buchenwald n'y est pour rien, n'y porte aucune ombre. Aucune lumière non plus. Voilà pourquoi, en écrivant *Adieu, vive clarté...* il m'a semblé retrouver une liberté perdue, comme si je m'arrachais à la suite de hasards et de choix qui ont fini par me composer une sorte de destin. Une biographie, si l'on préfère moins de solennité (Semprun, 1998 : 101).

Dépaysé dans cet exil forcé, l'auteur cherche rapidement à trouver des repères, à se rapprocher de la langue et de la culture qui l'avait accueilli. L'apprentissage de la langue française était inévitable ; comme il le souligne dans *Le Mort qu'il faut*, « (...) la langue française était la seule qui ressemblât à une patrie, pour [lui]. Ce n'était donc pas la loi du sol, ni la loi du sang, mais la loi du désir qui s'avérait dans [son] cas décisive. [Il désirait] vraiment posséder cette langue, succombé à ses charmes » (Semprun, 2001 : 83).

L'approche de la langue française se fera au long de son parcours d'exil par l'influence littéraire de Hugo, Baudelaire, Guilloux, Gide, Nizan, Sartre, Malraux, entres autres. L'évocation des auteurs qui le marqueront dès son arrivée peut être découverte dans *Adieu vive clarté...* Comme nous le transmet l'auteur, le premier contact n'est cependant pas très agréable: « Ma première rencontre avec la langue française – la première dont je me souviens – n'avait d'ailleurs pas été très plaisante. Et c'est Victor Hugo qui fut la cause de ce déplaisir. Un vers de lui plutôt » (Semprun, 1998 : 62). Il s'agit du poème *Après la bataille*. Poème dont le premier vers *Mon père, ce héros au sourire si doux* nous renvoie au fatal vers *C'était un espagnol de l'armée en déroute*, qui peut souligner le racisme visible de l'auteur qui se manifeste d'ailleurs plus loin quand Hugo qualifie le blessé espagnol d'*espèce de Maure...*

Comme nous le rappelle Semprun dans *Adieu vive clarté...*, ses sœurs qui avaient été chargées de commenter ce poème pour les cours de français par correspondance, de l'École universelle de Paris, avaient été choquées par cette description, par ces mots qui avaient « provoqué [leur] étonnement peiné » (*Ibid*, 63).

Indigné par ce jugement, Semprun fait référence au « Maure », « el Moro », pour rappeler au lecteur que ce dernier « a été, est encore souvent, dans l'imaginaire collectif espagnol, le stéréotype de l'Autre par définition et antonomase : l'étranger fourbe et inquiétant » (*Ibid*, 64).

Dans la suite du récit *Adieu vive clarté...*, cette triste référence Hugolienne sera reprise lors de l'épisode de la boulangère du boulevard Saint Michel qui s'était moquée de lui à cause de son accent montrant de la sorte le mépris, le préjugé face à l'autre, face à l'étranger, face à une communauté migrante à laquelle il appartient :

J'y avais demandé un croissant, ou un petit pain, je ne sais plus quelle minime nourriture terrestre, mais la timidité d'un côté (...), et d'un autre côté mon accent qui était alors exécration (...) ont fait que la boulangère n'a pas compris ma demande. (...) Alors, toisant le maigre adolescent que j'étais avec l'arrogance des boutiquiers et la xénophobie douce (...) qui est l'apanage de tant de bons Français, la boulangère invectiva à travers moi les étrangers, les Espagnols en particulier. (...) Dans cette diatribe pour la galerie, elle s'adressait aux clients, cherchant leur complicité visqueuse, plutôt qu'à moi - apparut même une allusion à l'armée en déroute. Je fus renvoyé par son discours à la catégorie des Espagnols de cette armée mythique.

Le souvenir me revint alors: (...) le chagrin patriotique de Maribel et de Susana, le vers de Victor Hugo. J'ai fui la boulangerie, privé de croissant ou de petit pain par mon accent déplorable, qui me dénonçait aussitôt comme étranger (*Ibid*, 65-66).

Stigmatisé comme « rouge espagnol » dans son pays d'accueil, chassé par la dictature fasciste de son pays d'origine, ce sentiment de déracinement accentue son désarroi. Cet outrage lui vaut le commentaire qui suit: « Mon accent détestable ne m'avait pas seulement interdit d'obtenir le petit pain ou le croissant que je désirais, il m'avait retranché aussi de la communauté de langue qui est l'un des éléments essentiels d'un lien social, d'un destin collectif à partager » (Semprun, 1998 : 132-133).

À cet instant de sa vie où il passe d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, de l'adolescence à l'âge adulte, au moment où les communistes sont vaincus, au moment où Madrid tombe, à l'instant où les franquistes fêtent leur victoire, Semprun reconnaît que l'appropriation de la langue française devient urgente et elle se pose comme un bouclier qui protégera son identité culturelle. C'est encore une fois dans *Adieu, vive clarté*, que Semprun nous parle de cette emprise de la langue française, de cette volonté de se fondre dans l'anonymat pour protéger son identité :

Madrid était tombée et ce malheur signait en quelque sorte la fin d'une époque de ma vie. Je m'aventurais désormais sur le territoire inconnu de l'exil, du déracinement. De l'âge adulte, aussi (*Ibid*, 79-81).

Pour préserver mon identité d'étranger, pour faire de celle-ci une vertu intérieure, secrète, fondatrice et confondante, je vais me fondre dans l'anonymat d'une

prononciation correcte. J'y suis parvenu en quelques semaines. Ma volonté était trop déterminée pour que nulle difficulté n'y fit vraiment obstacle (*Ibid*, 87).

J'avais donc aussitôt accepté d'être rejeté, j'avais assumé ce rejet. J'étais un étranger, fort bien, je le demeurerai, m'étais-je dit. (...) Il fallait que cette vertu d'étrangeté fût secrète: pour cela il me fallait maîtriser la langue française comme un autochtone. Et même, mon grain de sel, mieux que les autochtones (*Ibid*, 133).

Cette décision d'appréhender la langue française va jouer un rôle déterminant dans la construction de sa personnalité. Se sentant exclu de la communauté dans laquelle il tentait de trouver de nouveaux repères linguistiques, culturels, deux épisodes l'avaient bouleversé : celui de la boulangère mais aussi l'attitude non moins raciste de son professeur de français du Lycée Henri IV, Mr. Audibert, qui avait soupçonné l'authenticité de ses dissertations comme il en fait référence dans *Adieu vive clarté*: « Il avait très bien noté ma première rédaction française: 18 sur 20. Mais il avait ajouté, au crayon rouge en travers de la première page de mon devoir: *si ce n'est pas trop copié!* Annotation qui m'avait vexé » (*Ibid*, 135).

A cause de ces épisodes marqués «d'une douce xénophobie», cherchant sa revanche, Semprun décida de faire face à cette barrière linguistique s'appropriant la langue française par la lecture. D'après Nancy Huston, la réaction normale d'un étranger face à une nouvelle réalité linguistique est de l'imiter. Selon elle, «(...) il s'applique, s'améliore, apprend à maîtriser de mieux en mieux la langue d'adoption » (Huston, 2001 : 7). Cet apprentissage linguistique se fera par la littérature par laquelle il se laisse séduire :

Les poèmes de Baudelaire m'ouvrirent l'accès à la beauté de la langue française. À sa beauté concrète et complète, j'entends: beauté du son autant que du sens, prosodique autant que conceptuelle, sensuelle autant que significative. Jusque-là, le français m'avait été presque exclusivement une langue écrite, aux qualités quasiment abstraites. Langue de lecture, donc, de silence intime et solitaire (Semprun, 1998 : 61-62).

Mais c'est dans *Paludes* d'André Gide que Semprun trouvera ce que devait être la pratique de la langue française :

*Paludes* me fut d'un secours inestimable. La boulangère (...) me chassait de la communauté, André Gide m'y réintérait subrepticement. Dans la lumière de cette prose qui m'était offerte, je franchissais clandestinement les frontières d'une terre d'asile probable. C'est dans l'université de cette langue que je me réfugiais. André Gide, dans

Paludes, me rendait accessible, dans la transparente densité de sa prose, cet universalisme (*Ibid*, 133-134).

N'ayant pas pu choisir ses propres origines, ni sa langue maternelle, Semprun désignera le français comme sa langue d'écriture tout en réinventant ses nouveaux repères, reconstruisant son identité, découvrant ses nouvelles racines et exploitant sa nouvelle culture:

On me dira que j'y avais été contraint par les circonstances de l'exil, du déracinement. Ce n'est vrai qu'en partie, en toute petite partie. Combien d'Espagnols ont refusé la langue de l'exil? Ont conservé leur accent, leur étrangeté linguistique, dans l'espoir pathétique, irraisonné, de rester eux-mêmes? C'est-à-dire autres? Ont délibérément limité leur usage correct du français à des fins instrumentales? Pour ma part, j'avais choisi le français, langue de l'exil, comme une autre langue maternelle, originaire. J'avais fait de l'exil une patrie. (...) Ce n'était en tout cas pas par facilité que j'avais choisi d'écrire en français *Le grand voyage*. (...) Je l'avais écrit en français parce que j'en avais fait ma langue maternelle (Semprun, 1994 : 352-353).

Dans cet extrait, la confession d'une double appartenance culturelle est tout à fait transparente. L'acquisition d'une nouvelle langue et d'une nouvelle culture ne marque en aucun cas le rejet de sa langue maternelle, l'espagnol, langue de l'enfance de l'auteur. Le témoignage qui suit en est la preuve:

Mais l'appropriation de la langue française (...) n'entraînait pas dans mon cas l'oubli, encore moins le reniement de l'espagnol. (...) La langue espagnole ne cessa pas pour autant d'être mienne, de m'appartenir. De sorte que je ne cessai jamais d'être à elle – traversé par elle, soulevé par elle –, de lui appartenir. Je ne cesserai pas d'exprimer avec ses mots, sa sonorité, sa flamboyance, l'essentiel de moi-même, à l'occasion. En somme, du point de vue de la langue, je ne devins pas français mais bilingue (Semprun, 1998 : 149-150).

La pression de l'épisode de la boulangère n'aura pas l'effet souhaité. Sous les revers de cette aventure, Semprun trouve sa revanche dans la préservation de son identité espagnole par l'acquisition et la maîtrise d'une nouvelle langue – le français. Semprun sera imprégné d'un triple patrimoine culturel, à savoir l'espagnol, l'allemand et le français. L'espagnol marquera sa liaison à l'enfance, à la rupture des liens avec sa patrie et, comme il le dira lui-même dans *L'écriture où la vie*, « langue de l'exil et du souvenir angoissé » (Semprun, 1994 : 137), tandis que l'allemand sera présenté comme langue de survie à Buchenwald lors de son épreuve concentrationnaire ; enfin le

français nous renverra à son expérience d'exil, à la recherche de « nouvelles origines » (*Ibid*, 353), mais surtout à l'apprentissage de la langue qui lui permet de préserver son identité étrangère. Ce patrimoine, nous le retrouvons dans son œuvre où la question de la langue est intimement liée à celle de l'identité. Patrimoine qui a, sans aucun doute, marqué sa survie face à une « douce xénophobie ».

## **Bibliographie**

- ADORNO, T. W. (2003 ; 1955 pour la version allemande). *Prismes. Critique de la culture et de la société*. Paris : Payot, coll. «Critique de la politique».
- ADORNO, T. W. (1978 ; 1966 pour la version allemande). *Dialectique négative, critique de la politique*. Paris : Payot.
- ADORNO, T. W. (1980). *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris : Payot. (trad. Eliane Kaufholz et Jean-René Ladmiral).
- GOLDSCHLAGER, Alain (1996). « La littérature de témoignage de la Shoah. Dire l'indicible – lire l'incompréhensible », *Texte: Revue de critique et de théorie littéraire* 19-20 (Le narratif hors de soi), pp. 259-278.
- HUSTON, Nancy (2001). « Nord perdu suivi de Douze France », in *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture*. Université de Tours, pp. 5-18.
- LEJEUNE, P. (1975-1996). *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- SEMPRUN, J. (1981). *L'Algarabie*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- SEMPRUN, J. (1994). *L'écriture et la vie*. Paris : Gallimard, « Folio ».
- SEMPRUN, J. (1998). *Adieu, vive clarté...* Paris : Gallimard « Folio ».
- SEMPRUN, J. (2001). *Le mort qu'il faut*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque Gallimard ».
- RICOEUR, Paul (2002). « Entre la mémoire et l'histoire », *Transit*. Transit-virtuelles, Forum, n° 22, p. 8.
- ROTH, Philip (2001). « Conversation in Turin with Primo Levi », *New York Times Book Review*, 1986, repris dans Roth, *Shop Talk: a Writer and his Colleagues and their Work*,. Boston: Houghton Mifflin, pp. 1-17.
- TODOROV, Tzvetan (1996). *L'homme dépaycé*. Paris: éd. du Seuil.

## **LES LANGUES DES TROPISMES CHEZ NATHALIE SARRAUTE : entre le français et le russe**

**CRISTINA ZANOAGA-RASTOLL**  
Université Lyon 3  
[cristina.zanoaga.rastoll@gmail.com](mailto:cristina.zanoaga.rastoll@gmail.com)

**Résumé :** Cet article se propose d'analyser la manière dont l'héritage culturel russe opère dans l'œuvre de Nathalie Sarraute et s'articule avec son projet de brouillage identitaire. Ce rapport se révèle très intéressant compte tenu de l'expression occultée de ses liens à son pays natal, la Russie, et de cette quête permanente d'une sorte de neutralité qui régit tous les éléments de son discours extratextuel ou intra-textuel. En reliant sa propre expérience intérieure à l'exploration de la subjectivité de ce qu'elle appelle « l'être humain en général », cette auteure polyglotte ouvre l'accès à un espace neutre qui rend possible le contact entre plusieurs virtualités du *moi*, mais aussi entre plusieurs langues et cultures. À travers une lecture croisée des éléments interculturels présents dans ses textes, ce projet vise à cerner plus précisément les moyens mis en œuvre par la romancière pour atteindre une neutralité auctoriale et une réception plurilingue.

**Mots-clés :** Sarraute (Nathalie), plurilinguisme, neutre, brouillage identitaire

**Abstract :** This article aims to analyze how the Russian cultural heritage operates in the work of Nathalie Sarraute and articulates with its identity scrambling project. This relationship is very interesting considering this author hid her ties to her native country, Russia, and her ongoing quest of a kind of neutrality that governs all the elements of her extratextual or intra-textual speech. By linking her own inner experience to the exploration of the subjectivity of what she calls "the human being in general", this polyglot author gives access to a neutral space that makes possible the contact between several potentialities of the ego, but also between different languages and cultures. Through a comparative reading of intercultural elements in her texts, this project aims to define more precisely the means implemented by the novelist to achieve authorial neutrality and a multilingual reception.

**Keywords :** Sarraute (Nathalie), plurilingualism, neutral, identity scramble

Nathalie Sarraute fait partie de ces écrivains qui, de langue maternelle étrangère – le russe –, n'a écrit qu'en français, ce français qu'elle appellera « sa première langue » et dont elle va sonder les secrets tout au long de sa carrière. Née en Russie en 1900, dans une famille d'intellectuels polyglottes, elle a été au contact de plusieurs langues dès son plus jeune âge : le russe, tout naturellement, comme langue d'origine ; le français, parlé par ses deux parents ayant fait leurs études à Genève ; l'allemand, grâce à sa préceptrice suisse-allemande et ses études plus tard à Berlin ; l'anglais, dont elle approfondit la maîtrise pendant ses études à Oxford.

Le choix du français comme langue exclusive d'expression s'est fait de manière naturelle dans le cas de Sarraute :

Le français n'a pas été pour moi une langue d'adoption, mais bien ma première langue, celle dans laquelle j'ai commencé à parler quand entre 2 et 5 ans j'ai vécu à Paris. (...) C'est en russe que j'ai – et cela m'a toujours désolée – un léger accent. Je n'ai jamais pu m'en corriger. (...) (Pivot, 1972 : 1-13).

C'est en français qu'elle apprend d'abord à lire et à écrire lorsque, dès l'âge de huit ans, elle s'installe à Paris avec son père et sa seconde épouse. Bien que le français soit devenu sa langue sociale et celle de ses activités intellectuelles, la langue maternelle n'exerce pas moins sur son univers une influence réelle : « il y a une certaine saveur propre à la langue russe à laquelle je suis particulièrement sensible » (Pivot, 1972 : 1-13). Ailleurs, interrogée sur l'importance de son héritage culturel russe, Nathalie Sarraute affirme :

Ça a sûrement dû avoir une importance ne serait-ce que par les lectures que j'ai pu faire dans la langue originale, comme les lectures de Tchekhov, de Dostoïevski. Ça a dû avoir une influence dans la forme – mais c'est très difficile de retrouver cela soi-même (Vigan, 1984).

Cet attachement pour la langue et la culture de son pays d'origine ne s'est jamais épuisé, d'où ses relations affectives étroites avec les écrivains et les artistes russes de son temps (voir Medvedev, 1992). Elle fait ainsi connaissance avec Tvardovski et Ehrenbourg avec lesquels elle continue à communiquer à Paris. À Leningrad (aujourd'hui Saint-Pétersbourg), elle connaît Akhmatova. En étant en France, elle mène une correspondance avec Konetzki, Evtouchenko, Voznessenski, Bogouslavski. Parmi ses connaissances russes on peut citer également le publiciste Soukhomline, les peintres Gontcharov et Larionov, le maître de ballet Diaguylev.

Malgré un lien évident avec la Russie, les références à son pays natal restent toutefois très discrètes et peu nombreuses dans son œuvre. D'ailleurs, rien, au premier

abord, ne laisse deviner ses origines russes dans ses textes. Cette discrétion s'explique d'abord par le fait qu'elle ne s'est jamais réclamée d'une langue maternelle – le russe, contre une langue d'adoption et de l'exil qui serait le français. Si elle ne conçoit pas le français comme une langue étrangère, c'est parce qu'il est devenu une évidence littéraire pour elle qui, sans s'en apercevoir, a été absorbée par la culture française. Cette discrétion est liée également à la stratégie d'anonymat adoptée par Sarraute, non seulement dans l'intention de s'effacer du texte en tant qu'auteur identifiable, mais aussi dans celle de préserver son rapport à la Russie des interprétations simplistes. Le peu d'informations biographiques que l'on trouve sur elle jusqu'à ses quatre-vingt ans témoigne d'une certaine volonté d'occulter son identité personnelle pour revendiquer en revanche une identité littéraire et linguistique. Enfin, cette discrétion correspond à l'exigence particulière de neutralité qui régit tous les éléments de son discours extratextuel ou intra-textuel. Car, ce qui ressort clairement du texte et du paratexte (notamment des prières d'insérer et des interviews) de Sarraute, c'est son besoin profond d'écrire à un niveau nomologique neutre et universel pour laisser place au déploiement de cette matière psychologique anonyme qu'elle appelle « tropismes ». D'où ses déclarations récurrentes du type : « Je n'existe pas » ou bien « (...) J'ai l'impression que là où je suis, il y a comme une place vide... je suis toujours très libre parce que je n'existe pas » (Benmussa, 1999 : 78). Cette même inconsistance du « je » est décrite également dans ses textes où le « sujet » n'acquiert jamais des contours stables et définis. Dans l'un de ses entretiens avec Simone Benmussa, Sarraute fait recours à un mot russe pour décrire ce que signifie pour elle le neutre :

C'est l'être humain pour moi, le neutre. Il y a un mot pour ça en russe c'est *tcheloviek* (...), l'être humain, homme ou femme, peu importe l'âge, peu importe le sexe. En français « être humain » est ridicule (Benmussa, 1999 : 149).

Revendiquer cette neutralité de l'individu implique désormais l'intention de se situer en dehors de toute identité sexuelle, culturelle, nationale ou autre, dans une zone commune à tous où les frontières entre les dichotomies traditionnelles deviennent perméables. Compte tenu de l'expression occultée de ses liens à son pays natal et de cette quête permanente de neutralité, aussi bien sur le plan de la production, que celui de la réception, on peut avancer que la question du plurilinguisme dans l'œuvre de Sarraute s'articule avant tout avec son projet de brouillage identitaire. Témoin en est, par exemple, l'emploi du mot « samovar » dans son sixième livre *Entre la vie et la mort*, publié en 1968, dont le protagoniste est un écrivain aux prises avec les difficultés de l'écriture :

C'était exquis, ce thé préparé par vous, paraît-il un mélange savant de qualités rares... infusé dans une théière d'une forme étrange posée sur une sorte de récipient... – Mais c'est une simple bouilloire... j'avais renversé le couvercle pour que la vapeur... – Non, ils ont dit que c'était un samovar... – Un *samovar* ? Chez moi ? Ils l'ont vu ? (Sarraute, 1996 : 704, je souligne).

Le samovar est un dispositif assez grand que l'on utilisait autrefois pour faire bouillir le thé. Il est habituellement mis au centre de la table. On peut comparer l'engouement du peuple russe pour ce breuvage avec celui présent aussi chez les britanniques. L'emploi de ce mot d'origine russe, devenu cliché et porteur d'une couleur locale anecdotique, apparaît ici comme une légère provocation. Comme si l'auteur, tout en affirmant ses origines russes, lançait un défi aux lecteurs ou critiques qui voudraient y chercher un point de repère ou de différence. La mise en doute de l'existence effective de ce samovar vient confirmer cette intention. Il s'agirait plutôt d'une simple bouilloire, ce qui rendrait caduque toute tentative de voir dans l'exotisme d'un écrivain le seul motif de son succès. D'autre part, le texte semble ironiser finement sur la tendance d'insister – vivement parfois – plutôt sur la dimension aliénante du signifiant étranger que sur celle féconde. Notons ici le choix de ce mot d'origine russe parfaitement identifiable par un lecteur qui ne connaît pas le russe. Toutefois, un lecteur russisant pourrait plus facilement mettre en relation certaines significations subtiles liées au rite du samovar, comme par exemple celles de réunification, de partage, d'intégration au sein d'un ensemble de diverses identités avec cet espace commun des tropismes, censé être fédérateur et universel selon Sarraute. Enfin, la traduction du mot samovar signifiant littéralement « qui bout par soi-même » pourrait également enrichir cette interprétation compte tenu de la description des tropismes comme une substance effervescente, en train de s'agiter constamment aux limites de notre conscience.

On retrouve cette même référence au samovar dans *Enfance*, le seul livre sarrautien où les références à la langue et à la culture russes sont abondantes. Dans son *Abécédaire*, à la lettre *E* comme « *Enfance* », Gilles Deleuze écrivait au sujet de Nathalie Sarraute et de son roman :

Nathalie Sarraute est un immense écrivain. *Enfance* ce n'est pas du tout un livre sur son enfance. Elle invente une enfance du monde. Qu'est-ce qui l'intéresse dans son enfance Nathalie Sarraute finalement ? C'est un certain nombre de formules stéréotypées dont elle va tirer des merveilles. C'est ça peut-être bien qu'elle a fait avec les derniers mots de Tchekhov : Petite fille, elle a entendu quelqu'un dire « Comment vas-tu ? » Alors qu'est-ce que ce « comment vas-tu ? » Elle va en tirer un monde du langage, elle va faire proliférer le langage sur lui-même (Deleuze, 1996).

*Enfance*, publié en 1983 lorsque Sarraute passait le seuil de ses quatre-vingt ans, marque une nouvelle étape dans cette stratégie identitaire d'anonymat mentionnée plus haut dans la mesure où elle dévoile dans son livre une visible identité cosmopolite. Est-ce dû à la reconnaissance de Nathalie Sarraute en tant qu'écrivain français de renom ? Ou bien s'agit-il d'un besoin de faire ressurgir ces blocs de souvenirs d'enfance à leur état originaire ? Quelles qu'en soient les raisons de l'écriture de ce livre, l'entreprise présente aussi les considérations de l'auteur sur le langage, nourries par son plurilinguisme. C'est là que l'on découvre l'enracinement profond en elle de la langue russe, cette langue qui devenait parfois au sein même de sa famille, mais surtout au dehors, à l'école et ailleurs, une langue étrangère. Ce qu'on perçoit d'emblée lors de la lecture d'*Enfance* c'est la présence de deux espaces, celui de la Russie et celui de la France, qui s'entrecroisent dans la mémoire de la narratrice. Le passage d'un pays à un autre établit des connivences tantôt avec le lecteur français, tantôt avec le lecteur connaisseur de la culture russe. De nombreuses études ont cherché à discerner dans les évocations de la France une certaine sous-conversation, mais on constate que le paysage russe inscrit en filigrane dans le récit reste presque inexploré. Qu'il s'agisse de l'introduction du monde culturel russe dans l'exemple des révolutionnaires et des représentants de l'intelligentsia russe ; du monde religieux orthodoxe dans l'exemple de *babouchka* (la mère de Vera) qui conduit Natacha à l'église ; du signe de croix exécuté « de droite à gauche avec [le] pouce appuyé contre deux doigts » (Sarraute, 1983 : 1119) ; du fameux « rituel du samovar » (Sarraute, 1983 : 1098) ou de l'évocation de la « bania » (Sarraute, 1983 : 1130) russe l'équivalent d'un sauna en français, toutes ces représentations (et d'autres encore) apparaissent comme très familières au yeux d'un connaisseur de la culture russe. Le lecteur moins averti risque cependant de se sentir un peu dépaysé dans un tel cadre étranger. À cela s'ajoutent les nombreux noms propres russes dont la romancière parsème son récit. Ce sont tous soit des diminutifs usuels des prénoms : Kolia, Aniouta, Petia, Micha, Gacha ; soit des prénoms accompagnés par leur patronyme, selon les formes russes de politesse : Ilya Evseitch (Sarraute, 1983 : 1098), Alexandra Karlovna (Sarraute, 1983 : 1114) ; ou bien tout simplement des noms de famille spécifiquement russes : M. et Madame Péréverzev (Sarraute, 1983 : 1096), Monsieur Agafonoff (Sarraute, 1983 : 1097). La prononciation de ces noms pourrait poser quelques difficultés pour un non-russisant. Les diminutifs de Nathalie : Natacha, Tachok, Tachotchek ayant une consonance assez étrange à l'oreille d'un français, révèlent aussitôt pour le lecteur russophone une signification plus subtile des relations affectives qu'entretenait le père avec sa fille. Certains autres éléments lexicaux russes, qui ne sont pas toujours explicités, produisent le même effet

de dépaysement. Il s'agit exactement des russismes comme : « niania » (nourrice, Sarraute, 1983 : 1004), « Michka » (Nounours, Sarraute, 1983 : 1015), « divan » (Sarraute, 1983 : 1023), « domovoï » (esprit de la maison, Sarraute, 1983 : 1044), « Okhrana » (Sarraute, 1983 : 1073), « samovar » (Sarraute, 1983 : 1098), « mazurka » (Sarraute, 1983 : 1101), « babouchka » (Sarraute, 1983 : 1114), « Smolny » (Sarraute, 1983 : 1116), « datcha » (Sarraute, 1983 : 1131), « oukhas » (soupe de poissons, Sarraute, 1983 : 1131). On trouve également des expressions en français dont seul un connaisseur du russe peut comprendre la subtilité. Ainsi « la semoule au lait » (mannia kacha=манная каша, Sarraute, 1983 : 1012), un plat qu'on sert très souvent aux enfants en Russie et qu'on croit bon pour la santé, évoque instantanément dans la mémoire d'un russe des souvenirs d'enfance.

« Mon chaton » (kisonika=кисонька) très courant en russe est souvent utilisé par la mère de Natacha. D'un côté, l'emploi de ce diminutif imagé peut signifier la tendresse de la mère pour sa fille. D'un autre côté, son emploi par Maman acquiert l'air presque d'un automatisme, lorsque l'on apprend la froideur de cette mère qui, après son divorce, s'éloigne beaucoup de sa fille en la laissant à l'âge de neuf ans chez son ex-mari. Un autre cas curieux est le passage où la narratrice se souvient du français irréprochable parlé par « babouchka ». On apprend que la *babouchka* emploie « certains mots qui ont l'air vieillot... comme « serrer » pour « ranger » » (Sarraute, 1983 : 1115). Un lecteur russe peut comprendre la raison de cette « faute » d'expression car en russe, même de nos jours, les deux mots « определять » et « класть » peuvent signifier la même chose : *positionner* = *помещать*. Quant au lecteur français, la compréhension de cette raison sera peut-être moins aisée étant donné que la synonymie de ces deux mots français n'est valable que dans un langage désuet. On remarque que la narratrice se maintient ici toujours au plus près de ses souvenirs de petite fille et feint d'ignorer pourquoi sa grand-mère confondait les deux mots. Par ailleurs, la connivence qui s'établit avec le lecteur dans ces cas est indéniable, même si elle comporte quelques éléments distincts et suscite des sensations peut-être d'ordre différent.

Nous découvrons un nouvel élément intéressant au moment où Natacha évoque la berceuse de son père dans laquelle il remplace les mots « mon bébé » (Sarraute, 1983 : 1018) par le diminutif de son prénom au même nombre de syllabes, Tachotchek. Un lecteur russophone découvrira aisément qu'il s'agit de l'équivalent du « mon bébé » en russe « мой малыш » [moï malych] puisque à l'époque des événements décrits, Natacha était encore en Russie. Cela dit, le lecteur français et le lecteur bilingue accèdent simultanément à la même information tropismique que le texte se propose de

communiquer, car tous ces exemples choisis par Sarraute sont transposables en français. On trouve aussi des expressions qui sont traduites littéralement du russe comme « les oreilles se fanent » (« уши вянут », Sarraute, 1983 : 1142) ou « rien de pareil » (« ничего подобного », Sarraute, 1983 : 1028) qui peuvent sonner de façon étrange à l'oreille d'un français, mais sont parfaitement compréhensibles.

D'autres cas intéressants sont ceux où la narratrice explore elle-même les subtilités intuitives des alternances phonétiques comme « solntze/soleil » (Sarraute, 1983 : 1048) et « gniev/courroux » (Sarraute, 1983 : 1134) où le jeu contrasté et apparemment anodin des langues trahit le drame personnel d'une séparation déchirante de sa mère. La langue affective se heurte à la langue de la raison, mais si dans le premier cas l'alternance est conjuratoire, dans le deuxième, l'alternance entre les deux langues est harmonieuse et signale enfin l'assimilation, l'acceptation positive de la réalité de la rupture<sup>1</sup>. Ainsi, la comparaison des sonorités des mots en russe et en français se lit comme l'expression de l'effort pour réconcilier deux mondes, mais plus particulièrement une recherche dans la langue et la culture de ces deux pays que l'explication de sa propre identité plurielle.

Le russe n'est pourtant pas toujours la langue des beaux souvenirs d'enfance, c'est aussi celle qui dit les vérités les plus accablantes et assume la révélation des émotions enfouies. C'est le cas de la phrase « *tebia podbrossili* » (Sarraute, 1983 : 1089) qui signifie « on t'a abandonnée » lancée par sa belle-mère à la jeune Natacha :

les mots russes ont jailli durs et drus comme ils sortaient toujours de sa bouche... *podbrossili* un verbe qui littéralement signifie « jeter », mais a de plus un préfixe irremplaçable qui veut dire « sous », « par en dessous » et cet ensemble, ce verbe et son préfixe, évoque un fardeau dont subrepticement on s'est débarrassé sur quelqu'un d'autre... (Sarraute, 1983 : 1082)

Il s'agit bien là de l'abandon par sa mère lors de son enfance et des répercussions qui s'en suivent.

Ainsi, les commentaires de la narratrice mettent en lumière la capacité affective d'une langue maternelle par rapport à une « première langue », le français. C'est là aussi que trouvent leur origine cette sensibilité pour le mot juste, cette passion pour la subtilité sonore et connotative du langage, ce besoin d'« animer » la langue française en y introduisant sous la surface les sinuosités propres à la langue et à l'âme russes.

---

<sup>1</sup> « C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues... écoute comme il est beau en russe, le mot *gniev*, et comme en français « courroux » est beau... c'est difficile de dire lequel a plus de force, plus de noblesse (...) » (Sarraute, 1983 : 1134).

Quant au mot « pigalitzza » (Sarraute, 1983 : 1012) employé par le père, c'est en effet le nom d'un petit oiseau, comme il l'explique à sa fille. Le lecteur francophone devra s'en tenir à cette explication ou bien aussi à la notice que l'on trouve dans les *Œuvres Complètes*. Mais ces explications n'éclairent ce terme que du point de vue de sa connotation positive. Le lecteur russophone cependant saura que c'est un terme d'affection qui contient aussi une connotation quelque peu négative pour désigner une personne de petite taille, excessivement animée et bruyante. De plus, un lecteur russisant remarquera aussitôt le genre féminin du mot « pigalitzza », tandis que ce détail assez suggestif reste généralement insaisissable pour un francophone. Sachant le soin que prenait Nathalie Sarraute pour garder une sorte d'identité neutre surtout dans son récit autobiographique, l'emploi d'un qualificatif manifestement féminin et légèrement moqueur apparaît d'autant plus intéressant compte tenu qu'il est émis par un père, un homme. Mais au-delà de ces constatations formelles se cache une information plus profonde. Car à travers l'emploi délibéré du féminin, le texte signale surtout l'amour parental inconditionnel pour son enfant. Si parler n'est jamais neutre, la conscience et les tropismes qui lient Natacha, et plus tard Nathalie, au monde pourraient donc l'être. D'ailleurs, tout au long du récit les mots hypocoristiques qu'on adresse à Natacha sont de genre masculin : « mon chaton », « mon chéri » (Sarraute, 1983 : 1033, 1048, 1072), « mon petit bêta » (Sarraute, 1983 : 1021), « mon enfant », « mon idiot » (Sarraute, 1983 : 1011) et c'est seulement le père qui peut l'appeler parfois : « ma petite fille, ma chérie » (Sarraute, 1983 : 1114). Ces constatations nous aident à connaître un peu plus la relation entre père et fille, y compris cette légère mauvaise foi du père envers sa fille à laquelle il n'offre pas une explication complète. Remarquons que les mots « mon chaton », « mon bêta », « mon idiot », utilisés en français au masculin, sont traduits en russe par des noms féminins, bien que la forme masculine existe pour eux et peut y être appliquée : *злупыши, дурачок, котёнок*. Compte tenu que le texte russe a été élaboré en étroite collaboration avec l'auteur, il reste à supposer que c'est notamment la forme féminine qu'utilisaient en réalité les parents de Nathalie pour l'appeler, la forme masculine étant choisie délibérément seulement pour le texte français. L'emploi du féminin « pigalitzza » semble ne pas affecter le statut neutre de la romancière puisqu'il s'agit là d'une relation affective sincère où le genre n'a vraiment pas d'importance. C'est en quelque sorte un intérêt analogue, affranchi de toutes les idées préconçues, que nous demande la romancière envers son texte et envers soi-même en tant qu'écrivain : « Je ne suis rien d'autre que ce que j'ai écrit. Rien que je ne connaisse pas, qu'on projette sur moi, qu'on jette en moi

à mon insu comme on le fait constamment là-bas, au-dehors, dans mon autre vie... » (Sarraute, 1996 : 1081).

La figure de la romancière, telle qu'elle se profile dans ce roman autobiographique, évoque fortement cette non-appartenance à une catégorie que Sarraute affirme elle-même dans ses multiples entretiens. Mêlant sa propre expérience intérieure et l'exploration de la subjectivité entreprise dans son œuvre, Sarraute tend vers cet espace neutre qui permet d'établir, à travers une écriture sensible, le contact entre plusieurs virtualités du *moi*, mais aussi entre plusieurs langues et cultures. Les détails de la biographie tendent à s'effacer dans un texte où le *moi* monolithique disparaît sous l'effet de l'éclatement identitaire, l'image de l'auteur est entièrement subordonnée à la singularité de la démarche esthétique revendiquée par Sarraute.

Les décryptages profonds des éléments russes n'étant possibles que par un lecteur connaissant le russe, on peut dire que le texte établit un lien de complicité avec celui-ci. Cela n'empêche pourtant pas que l'univers qui s'offre au lecteur francophone soit tout autant significatif. Il se trouve que dans le texte sarrautien beaucoup de subtilités de la langue française échappent au lecteur russe. Pour cette raison, les traductions en russe, déterminées par les possibilités grammaticales de la langue cible, n'arrivent pas à rendre totalement la richesse du texte français. Les adjectifs « grandiloquent » et « outrecoûdant », par exemple, employés volontairement au masculin dans l'original pour souligner le caractère asexué de la voix narrative sont employés au féminin en russe afin de répondre aux contraintes grammaticales de cette langue. En effet, en russe, à la différence du français, la catégorie grammaticale de genre neutre existe, mais désigne des êtres inanimés. Or, chez Sarraute, il s'agit bien des êtres animés et agités par des tropismes. D'où le choix, dans les traductions russes, du féminin aussi bien pour les adjectifs que pour les verbes qui s'accordent avec le sujet. Ainsi, là où l'usage du français maintient un doute permanent sur l'identité du sujet parlant, le russe réduit cet effet, sans pour autant l'annuler totalement grâce à certains autres procédés comme les jeux d'optique, le décentrement de l'instance narrative, les répétitions, les phrases coupées, le style oralisé, le rythme binaire, avec notamment une alternance des pauses et des accélérations. En effet, Nathalie Sarraute fournit deux images simultanées d'une même réalité et la dualité de ces représentations est saisissable selon la sensibilité langagière de chaque lecteur. Ce croisement interculturel vise certainement à encourager la tolérance en matière de pluralité sociale et culturelle, mais laisse transparaître avant tout une stratégie linguistique qui consiste à inventer un langage propre à son écriture, en créant un matériau littéraire inédit qui permet d'échapper à la signification, à la narration conventionnelle, à la représentation,

au décor, au personnage même, sans pour autant se résigner à l'inexpression. Bien que n'appartenant pas originellement à la langue et à la culture françaises, Sarraute a la particularité de s'y être intégrée et d'en être devenue une actrice à part entière. Enfin, peut-on conclure qu'elle fait partie de ces écrivains de culture cosmopolite qui ont su abolir la distance entre les signifiants de langues étrangères par une connivence entre l'étranger et le familier.

## **Bibliographie**

BENMUSSA, Simone (1999). *Entretiens avec Nathalie Sarraute*. Tournai : La Renaissance du livre.

DELEUZE, Gilles (1988). « E comme *Enfance* », *L'Abécédaire*, téléfilm réalisé par Michel Pamart.

FOUTRIER, Pascale (2002). « *Enfance*, généalogie d'une écriture », *Critique*, 58, n° 656-657, pp. 36-50.

LEE, Mark (2005). « Les langues de Nathalie Sarraute », in Monique Gosselin-Noat et Arnaud Rykner (dirs.), *Nathalie Sarraute et la représentation*. Lille: Presses de l'Université Charles-De-Gaulle-Lille 3, pp.91-111.

LEONI, Anne (2000). « L'usage des langues », in Joëlle Gleize et Anne Leoni (éds.), *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle : actes du Colloque international, janvier 1996*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, pp. 73-81.

PLANTÉ, Christine (2003). « Le désir du neutre : sur *Enfance* de Nathalie Sarraute », in Sylvie Triaire, Christine Planté, Alain Vaillant (dirs.), *Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus collectifs*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, pp. 145-166.

PIVOT, Bernard (1972). « Nathalie Sarraute a réponse à tous », *Le Figaro littéraire*, n° 1342, pp. 1-13.

MEDVEDEV, Felix (1992). *После России, Москва, Республика/Posle Rossii. Moskva : Respublika*.

SARRAUTE, Nathalie (1968). *Entre la vie et la mort*. Paris : Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie (1983). *Enfance*. Paris : Gallimard.

SARRAUTE, Nathalie (1996). *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

VIGAN, Isabelle (1984). « Nathalie Sarraute, écrivain des mouvements intérieurs », Interview, vidéo. Paris : Témoins.

## ÉCRIVAINS PLURILINGUES ET ÉTUDIANTS DE FLE

### Rencontres et résonances

**CHANTAL DOMPMARTIN-NORMAND**

Univ. Toulouse-Jean Jaurès

Lidilem, Univ. Grenoble-Alpes

[chantal.dompmartin@univ-tlse2.fr](mailto:chantal.dompmartin@univ-tlse2.fr)

**Résumé :** Notre recherche porte sur un atelier d'écriture mis en place dans un cursus de Français Langue Etrangère, destiné à des étudiants plurilingues à l'université de Toulouse. Le dispositif prévoit un cheminement d'écriture en résonance avec des textes d'écrivains plurilingues, en particulier lorsque ceux-ci s'expriment sur leur rapport à l'écriture dans une langue autre que "natale" et sur leur expérience du déplacement en général. L'intention didactique est de susciter au cours du travail narratif personnel des « écrivains » une réélaboration des représentations quant à l'*étrangéité* de la langue et quant au travail d'écriture *per se*. La conscientisation des liens entre les langues serait propice à une meilleure mise en jeu(x) par un locuteur de son répertoire pluriel. Son investissement dans l'écriture, quelle que soit la langue et la perception qu'il peut avoir de sa compétence académique dans ce code spécifique, serait renforcé.

**Mots-clés :** français langue étrangère, atelier écriture, écrivains plurilingues, didactique du plurilinguisme.

**Abstract :** Our research takes place in a writing workshop set up in a French as a foreign language program intended for multilingual students at the University of Toulouse. The students are invited to write echoing texts of multilingual writers, in particular when these express themselves on their relationship to writing in a language other than "native" and on their experience of migration. Through the personal narratives, the didactic intention is to induce a reflection on the conceptions of being a *foreigner* and using a *foreign* language, as well as on the process of writing itself. Being conscious of the links between languages could allow a speaker to make a better use of his plural repertoire. The investment in writing, no matter the language and the perception the speaker has of his or her academic ability in this particular code, could be strengthened.

**Keywords :** French as a Foreign language, creative writing workshop, multilingual writers, didactics for multilingualism.

Dans cet atelier d'écriture se rencontrent des étudiants *plurilingues* et des écrivains qualifiés du même adjectif. Les premiers sont dits aussi *internationaux*, *allophones*, *étrangers* ou *culturellement et linguistiquement divers*<sup>1</sup>. Ils sont engagés dans l'apprentissage de la langue française, dans un département de FLE/S à l'université de Toulouse, dans un cursus qui va mêler langue, littérature et civilisation dans des proportions variables. Dans l'atelier, des rencontres leur seront proposées avec les seconds, des écrivain.e.s qui ont écrit d'abord en français avant d'écrire (ou pas) dans leur langue première. Les rencontres se produisent *via* des textes de ces auteurs, avec plus spécifiquement des récits/fragments autobiographiques ou (auto)fictionnels autour du déplacement « à l'étranger » et des passages où ils adoptent une position réflexive et métalinguistique sur leur rapport à la langue « étrangère ».

Ces écrivains choisis ont livré au fil de leurs romans ou essais des commentaires témoignant de leur insécurité *vs.* renouvellement, fragilité *vs.* force, en somme des différents états de conscience que leurs choix de langue et déplacements ont pu leur procurer, qui ont pu déboucher sur la « surconscience linguistique » (Gauvin, 2005 :172).

Pour Akira Mizubayashi, l'adoption de la langue française correspond à une émancipation : il a choisi cette langue au début de son âge adulte, se sentant en quelque sorte à l'étroit dans sa langue « maternelle », le japonais. Il donne à lire dans son ouvrage *Une langue venue d'ailleurs* une réflexion sur l'identité : « Qui est ce *moi* qui parle en français, qui écrit en français, qui souffre en français, qui va jusqu'à rêver en français ? (...) je l'ignore (...) » (Mizubayashi, 2011 : 267). Il reprend les questionnements énoncés par Nancy Huston dans *Nord perdu* par exemple, où elle remet en question la naturalité de la « langue d'origine » : « L'acquisition d'une deuxième langue annule le caractère "naturel" de la langue d'origine – à partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une, ni dans l'autre ; plus rien ne vous appartient d'origine, de droit et d'évidence. » (Huston, 1999 : 43)

Le narrateur de Vassilis Alexakis dans *Les mots étrangers* se lance dans l'apprentissage d'une langue rare, le Sango, après la mort de son père. Il plonge dans cet inconnu, où il n'a que peu de mots à sa disposition, pour retrouver un statut

---

<sup>1</sup> Tous ces adjectifs renvoient à des catégorisations intéressantes : *international* semble utilisé pour éviter le terme *étranger/foreign* et sa connotation géographique ou politique (contexte nord-américain et européen), *allophone* a été inventé pour ne plus dire *non-francophone* à propos d'élèves migrants dans le contexte scolaire français, CLD ou CALD (Culturally And Linguistically Diverse) est utilisé dans la sphère scientifique du multi/plurilinguisme nord-américain par exemple dans les travaux de l'équipe de Jim Cummins au Canada et Ofelia García aux Etats-Unis. Suresh Canagarajah quant à lui privilégie le terme *multilingual*, ce qui rejoint le choix des didacticiens basés en Europe (et en lien avec le Conseil de l'Europe) auxquels je me référerai plus loin, qui optent pour le terme *plurilingue*.

d'enfant, se reposer de lui-même et avancer dans son deuil. La nouvelle langue est un baume : « Les mots étrangers ont du cœur. Ils sont émus par la plus modeste phrase que vous écrivez, et tant pis si elle est pleine de fautes » (Alexakis, 2002 : 295). Pourtant la nouvelle langue n'est pas domestique, elle est « sauvage » et réclame une approche patiente, pour qu'il y ait *reconnaissance* mutuelle et amitié en somme : « Je m'imagine peut-être que les mots sont des animaux sauvages qu'il faut apprivoiser ? Je cherche autant à les connaître qu'à me faire connaître d'eux. » (Alexakis, 2002 : 77)

Ces textes ont en commun de délivrer un message non dépourvu d'ambiguïtés. Ils sont ancrés dans l'expérience vécue des auteurs, de l'expatriation/*impatriation* (Huston), de passages dans l'autre langue, de déplacement(s), avec ce que cela implique de discontinuité, de désarroi, de sentiment d'exil et d'*Entfremdung*<sup>2</sup>, de nécessité d'adaptation, autant de *processus* non exempts de souffrance. Les auteurs ne portent pas un discours lissé sur le bonheur du voyage, de la multiculturalité, de l'altérité, du métissage ou de l'*étrangéité*<sup>3</sup>. Et ce sont les aspérités justement des textes qui les rendent propices à l'émergence de textes impliqués chez les étudiants, où ils pourront exprimer des émotions éventuellement contradictoires, dans une « parole vraie » (au sens du poète), même si la langue en est inégale.

L'hypothèse de travail est que de ces rencontres dans l'atelier va naître chez les étudiants une réflexion favorable à l'appropriation de la langue ou tout au moins susceptible de faire bouger des représentations, de créer des résonances, entre leur expérience de scripteur et de locuteur en apprentissage et celle de l'écrivain reconnu. Il s'agit d'encourager les étudiants à la mise en mots personnelle du rapport à la langue, celle qu'ils sont en train d'*incorporer* à leur « boîte à outils » et dans laquelle ils sont amenés à s'exprimer et à écrire dans cette étape de leur vie.

L'hypothèse est que cette réflexion métalinguistique et métaexpérientielle est utile et nécessaire à plusieurs niveaux : (i) pour corroder les barreaux de l'insécurité linguistique, (ii) pour explorer et revisiter son expérience et s'inscrire mieux socialement et personnellement dans sa vie, (iii) pour (ré)investir éventuellement l'écriture comme un moyen pour cet *empowerment*<sup>4</sup>, (iiii) mais aussi pour progresser en français, cible de l'apprentissage présent. En effet, l'atelier leur est proposé dans le cursus de FLE à un niveau théorique B2-C1. Ils sont donc en principe déjà bien

---

<sup>2</sup> Ici le terme de Hegel semble bien rendre compte de l'aliénation à laquelle nous voulons référer.

<sup>3</sup> Notre collègue Britta Benert a attiré notre attention sur le fait que Nancy Huston oscille entre les trois attitudes décrites par Laurent Jenny : « apologiste du métissage linguistique (...) puriste (...) et forger de langue » (Jenny, 2005 : n.p.).

<sup>4</sup> Ce terme est apparu d'abord dans le champ du travail social et du développement personnel pour renvoyer à une démarche accompagnée, où les sujets (e. g. personnes en difficulté sociale) augmenteraient leur *pouvoir d'agir* dans leur vie.

« avancés » en français. Ce qui frappe toutefois, par delà l'hétérogénéité de leurs niveaux, reste leur difficulté à mettre en mots, surtout à l'écrit, avec une thématisation fréquente dans leurs discours de l'insécurité linguistique, qui semble les atteindre plus sournoisement que lorsqu'ils étaient débutants en français. Que faire de cette insécurité rémanente quant à l'utilisation de la langue dite « étrangère » ? A ce stade de l'apprentissage, la démarche invite les sujets à aller plus loin dans leur rapport à la langue : cette langue est-elle en fait un peu la mienne ? dans quelle mesure, puis-je dire ce que j'ai à dire dans cette langue ? dans quelle mesure puis-je m'*autoriser* à en faire usage pour ma parole propre ? Ces questionnements méritant d'être reliés à l'expérience de la *migrance* et des déplacements identitaires au sens large.

Le matériau à mettre en œuvre pour écrire, quelle que soit la langue, paraît en tout état de cause quelquefois irréductiblement étrange(r), et l'acte d'écrire à la fois puissant et redoutablement difficile. Des phrases célèbres scintillent ; celle de Deleuze : « Un grand écrivain est toujours un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale » (Deleuze, 1993 : 138) ; celle de Proust : « Chaque écrivain est obligé de faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de faire son "son" » (Proust, 1936 : 92-94)<sup>5</sup>. Elles renvoient au fait que la difficulté est peut être ailleurs que dans le statut « étranger » du code. L'acte d'écrire dans une LE ne revient pas à remplacer un code par un autre, mais écrire dans celui-là permet peut-être de revenir sur celui-ci dans une sorte de circularité ou rétroaction. L'atelier est donc *a priori* pensé comme un espace de médiation où trouver *sa* voix/voie, expérimenter *sa* langue, *son* son, fut-il polyphonique, fait de plurilingualité et de pluriculturalité. Plus modestement, il est question d'élargir sa palette plurilingue, et d'écrire plus et *mieux*, en dépassant des peurs, de la page blanche et de la langue autre, dans ce qu'elle peut représenter comme nouvelle frontière... Il s'agirait aussi de commencer à penser sa compétence langagière comme *une* et holistique, dans la pluralité et l'hétérogénéité des matériaux qui la composent, mais comme un seul et même processus.

L'ancrage théorique disciplinaire dans la didactique du plurilinguisme donne des clefs pour construire cette vision de la compétence langagière holistique.

### **Ancrages théoriques**

Le champ de la didactique du plurilinguisme (Dabène, Billiez, Candelier, Moore, Coste *inter alia*, voir Billiez, 1998), ensemencé de sociolinguistique, tente depuis

---

<sup>5</sup> La « Lettre à Madame Emile Straus » écrite en 1908 a été publiée en 1936 par Suzy Proust-Mante et Paul Brach, dans *Correspondance générale de Marcel Proust*, Paris : Plon.

quelques décennies de poser les bases d'une vision des langues décloisonnée, où la notion de répertoire langagier apparaît comme dynamique. Le répertoire est envisagé comme hétérogène, fait de fragments et de compétences assumées et reconnues comme inégales. Le « bilingue parfait » n'existe pas, en tous cas pas sous la forme de plusieurs monolinguisms juxtaposés, qui seraient eux-mêmes parfaits. Vive le plurilingue apte à « bricoler » (au sens lévi-staussien du terme) et à s'ajuster dans la mouvance du monde. Le déplacement de paradigme invite à concevoir la compétence langagière comme plurielle tout en étant une. Plurielle car construite au fil des expériences d'apprentissage de nouveaux codes ou langues, de nouveaux styles ou registres (expériences formelles ou informelles, à l'école ou dans d'autres interactions sociales). Elle est une, car chaque acteur social s'approprie ces différentes habiletés et les met en jeu et en jeux dans sa pratique dans un système dynamique. La souplesse des liens entre les éléments *déjà-là* et les nouveaux éléments participerait de la dynamique du système. Les apprentissages s'inscriraient dans un continuum sociolinguistique, lui-même inscrit dans le *continuum biographique* (Goï, 2009).

Mais des freins peuvent entraver les mobilités sur le continuum. Pour des enfants migrants, on a pu montrer que des conflits de loyauté entre les langues pouvaient se produire et qu'il est nécessaire en classe d'accueil de travailler sur l'*autorisation à réussir* hétéro- et auto-attribuée (Goï, 2015). Par le travail en plusieurs langues sur, entre autres, les « identity texts », Cummins a montré la pertinence « d'enseigner en prenant en compte les identités des apprenants »: « One of the most frustrating experiences for newcomer students is not being able to express their intelligence, feelings, ideas, and humour to teachers and peers » (Cummins, 2007 : n.p.)<sup>6</sup>. García (e.g. 2009) et Canagarajah (e.g. 2011) insistent chacun à leur manière sur la force du lien entre l'identité et la pratique langagière, invitant à considérer cette dernière comme translinguistique, en recherche de la « voix » de chaque sujet dans la mise en œuvre de son répertoire :

(...) for multilinguals, languages are part of a repertoire that is accessed for their communicative purposes; languages are not discrete and separated, but form an integrated system for them; multilingual competence emerges out of local practices where multiple languages are negotiated for communication; competence doesn't consist of separate competencies for each language, but a multicompetence that functions symbiotically for the different languages in one's repertoire; and, for these reasons,

---

<sup>6</sup> *Teach in ways that affirm students' identities*: « L'une des expériences les plus frustrantes pour les élèves nouvellement arrivés est de ne pas être capables d'exprimer leur intelligence, leurs sentiments, leurs idées et leur humour à leurs enseignants et pairs » (notre traduction croisée)

proficiency for multilinguals is focused on repertoire building – i.e., developing abilities in the different functions served by different languages – rather than total mastery of each and every language. (Canagarajah, 2011 : 1)

L'atelier vise à travailler des dimensions subtiles de cet ordre, en latéral de l'objectif d'acquisition linguistique du français, dans une *pédagogie du détour*<sup>7</sup>. Détour par le texte de l'auteur-écrivain pour faire émerger le récit de l'étudiant-écrivain, détour par la possibilité autorisée du *code switching*, du *code meshing*<sup>8</sup> ou du moins de la circulation entre les codes et systèmes de références.

### **Les étapes de l'atelier**

La trame du travail s'appuie sur les invariants maintenant bien identifiés des démarches d'ateliers d'écriture élaborées dans différents contextes (Pimet et Boniface, 1999). Proposition d'écriture, écriture-réécriture(s) et publication(s) en constituent le fil autour duquel vont se tisser les déclinaisons reliées à son objectif linguistique et réflexif mentionné plus haut. Massol formule ainsi des points communs :

D'abord, les animateurs adoptent une identique posture bienveillante envers les participants des ateliers : il leur faut, en effet, accueillir ceux-ci, les soutenir et les accompagner dans leur passage à l'écriture, à la lecture aux autres de leurs textes et aux réécritures demandées, parfois perçues comme des mutilations. Cette nécessité fait que, dans tous les types d'atelier, est *a priori* porté un regard positif sur les textes, même si des défaillances par rapport aux consignes initiales, des incohérences et des dysfonctionnements peuvent être mis en lumière également. Le cadre de l'atelier facilite ensuite matériellement l'écriture en instituant des ambiances particulières et en multipliant les supports variés. Enfin, élément d'une certaine dramatisation, l'atelier joue son rôle en induisant un groupe en construction : c'est face à ce groupe, avec lui, pour lui, que se produisent des écritures individuelles ainsi toujours pourvues *a priori* d'un destinataire identifié et d'une chambre d'échos. (Massol, 2008 : 7)

Dans la chambre d'échos, c'est d'abord le texte de l'écrivain qui est lu, avec une mise en commun de sa compréhension : temps de réception collective, avec des interactions et des clefs de lectures à partager, des résonances à laisser naître entre le

---

<sup>7</sup> La notion de pédagogie ou stratégie du détour est mobilisée en sciences de l'éducation et dans le domaine du soin thérapeutique (*e.g.* art thérapie) pour désigner des approches qui permettent d'agir de façon indirecte en travaillant sur les représentations des participants. Dans le domaine de la didactique du plurilinguisme, elle apparaît entre autres dans les dispositifs d'éveil aux langues et cultures.

<sup>8</sup> Le premier terme (traduit par « alternance de codes ») renvoie à une métaphore électrique, comme si l'alternance était radicale, mécanique, nette entre des codes discrets. Le second (formulé par Canagarajah) se traduirait par « tissage de codes ».

texte de l'écrivain, les expériences des participants et ce qu'ils peuvent déjà en dire à partir des premières émotions et identifications possibles. Puis intervient la proposition d'écriture qui va tenter d'établir les passerelles vers d'autres temps, d'autres lieux et d'autres langues et inviter à l'écriture individuelle avec un démarrage par *imitation*.

Le groupe est ensuite le destinataire identifié pour un temps d'oralisation par chacun de son texte après le premier jet. Temps proposé, non obligatoire mais qui s'avère très vite accepté, voire désiré par tous. Cette socialisation des textes correspond à une première publication. Chacun est invité à réagir, commenter, interroger les textes des autres avec des règles définies dans une charte, qui balisent le type d'interventions, afin de garantir la bienveillance. Dire ce que le texte m'évoque, en quoi il m'intéresse, m'intrigue, me touche. Poser des questions si j'ai besoin de plus d'information pour bien comprendre : le contexte, le lieu, les implicites culturels à expliciter. C'est la deuxième chambre d'échos.

Commence alors la réécriture (avec passage à l'ordinateur), qui va comprendre une phase de correction morphosyntaxique où l'enseignant est en interaction duale avec l'étudiant. L'autocorrection, l'enrichissement et la reformulation sont pris en charge par l'apprenant, toujours dans le but d'être mieux compris, avec l'aide de l'animateur, qui reprend son rôle enseignant. Ainsi, leur souci de correction du texte est pris en compte, mais la réception du texte par ces premiers auditeurs et la richesse des échanges sur les contenus lors de la mise en commun initiale ont permis de différer cette étape. Les auteurs peuvent toucher du doigt que la correction syntaxique et la disponibilité lexicale immédiate en français n'est pas la condition préalable à l'expression.

En fin de semestre, un recueil des récits est planifié, avec le travail de mise en page et la réalisation d'un(e) *bel(le) ouvrage* : un carnet, un livret, un objet de lecture, papier et/ou électronique.

Dans ce qui suit, nous nous arrêterons sur quelques saillances, extraits de textes remarquables et propos des participants, perles précieuses recueillies à la manière de l'ethnographe au fil des séquences, dans l'observation de ce qui s'est joué et noué entre le texte de l'écrivain et celui de l'écrivain novice, dans la tentative de mettre à l'épreuve nos hypothèses.

## La langue opaque : infantilisation et remise à distance

Dans cette séquence, le texte déclencheur est constitué d'extraits perlés de *Nord Perdu* de Nancy Huston. L'auteur évoque l'opacité de la langue et le désarroi ressenti au passage de la frontière :

Dès que je me retrouve de l'autre côté de la frontière : la langue. Mur opaque. Etres impénétrables. Ils rient, on ne sait pas pourquoi. Ils se fâchent, s'excitent, s'interpellent, on ignore de quoi il s'agit. Ce n'est pas loin d'être cauchemardesque quand on y pense. (Huston, 1999 : 77)

Elle évoque l'impact sur les relations que la dissymétrie linguistique crée :

mais si vous négligez d'accorder un adjectif à son substantif, gare à vous ! Ils prendront le même air condescendant, légèrement apitoyé mais en même temps agacé ("tout de même, vous le faites exprès ?") que si vous aviez porté à l'oreille une fourchette chargée de purée ». (Huston, 1999 : 78)

Puis elle parle de l'*infantilisation* que génère le déplacement à l'étranger, qui prive de parole :

À l'étranger, on est enfant à nouveau, et dans le pire sens du terme : infantilisé. Réduit à l'*infans*, c'est à dire au silence ; privé de parole. Totalement idiot et impuissant ! (la langue anglaise le dit bien, qui fait converger dans le mot *dumb* le mutisme et la bêtise) (Huston, 1999 : 79).

En quelques mots, elle suggère l'insécurité, la détresse que ces situations procurent et qui conduisent à la régression : « (...) on ne sait rien, rien (...) est-ce que je suis en train de me faire avoir, pourquoi rit-il, que racontent les journaux, je veux mes corn flakes ! MAMAN !!! » (Huston, 1999 : 79).

L'un des textes les plus émouvants en 2013 est écrit par Kurara<sup>9</sup>, qui vient du Japon.

---

<sup>9</sup> Les étudiants nous ont autorisée à utiliser leurs textes et déclarations, certains souhaitant qu'on utilise leur prénom entier d'autres leur nom *et* prénom (revendiquant par là leur auctorialité), d'autres préférant qu'un pseudo soit utilisé. Voir conventions de transcription en fin d'article.

Expériences d'une enfant

Oui, oui, j'admets que je suis une enfant! Je le sais. Dès que je suis arrivée en France, le flux musical de la langue m'est venue aux oreilles. Le français. La beauté de ces sons a été l'une des raisons de ma décision d'étudier le français. Mais oui, je suis une enfant, le français que je parlais était comme les mots d'un enfant de trois ans, lors de mon arrivée dans ce pays. Cependant, les gens me parlaient en français impitoyablement, et je ne pouvais pas répondre. Oui, j'avais trois ans, vous ne saviez pas ? Même si j'avais en tête ce que je voulais exprimer, je ne suis pas arrivée à le dire à cause du peu de connaissances de la langue, comme un enfant de trois ans. Lorsque j'ai parlé ce français bizarre et incompréhensible, les gens soupiraient. Ce soupir, ce soupir ! Ah, je le déteste. Pourquoi est-ce que vous êtes si ennuyés ? Écoutez mes histoires ! J'ai essayé de parler le moins possible pour ne pas entendre le SOUPIR ! Il me traumatisait. (...)

Mais franchement, ce qui est le plus sévère n'est pas d'être traité en enfant. C'est le moment où les gens me traitent comme si je n'étais pas là. Le mépris. Les façons des autres d'entrer en contact sont diverses sûrement et il est normal qu'elles s'expriment différemment selon des individus. Néanmoins, il y a ou pas des signes que les gens ont quelque intérêt pour moi. S'ils sont indifférents à ma personne, comment est-ce que je pourrais communiquer avec eux ? Mon intérêt pour les autres ne suffit pas, celui des autres est nécessaire évidemment. Je ne peux pas nier que je suis une enfant à cause de mon niveau de la langue, à cause de mon apparence, à cause de mes comportements. Oui, c'est naturel et c'est moi qui dois faire des efforts pour améliorer ma langue, pour me familiariser avec le nouvel environnement. Cela est le premier pas pour aller vers l'échange de paroles avec les gens locaux et pour cohabiter à égalité en tant qu'adulte. J'espère que je pourrai devenir grande.

(Kurara\_Japon\_Texte 6\_lgueopaque\_version finale\_2013\_CDN)

**Son style emprunte manifestement à Nancy Huston dans l'imitation, y compris dans la typographie en majuscule de « SOUPIR » (cf. MAMAN !! de NH). On voit bien néanmoins l'intensité de son implication personnelle, dans l'expression de sa frustration.**

**Un autre texte fait écho à ces fragments hustoniens. Celui de Wen, jeune homme britannique, dont voici le début dans sa version intermédiaire :**

La Langue Opaque

C'est pas ouvert, c'est pas possible...c'est pas grave ! Bienvenue dans la langue française. Pour les non-initiés, la tâche d'essayer de parler le français est un mélange du succès, du confusion et une occasion d'humiliation publique. Pour nous, les étrangers, la tâche n'est pas facile.

(Wen\_Royaume-Uni\_texte 8\_lgueopaque\_version intermédiaire\_2014\_CDN)

Dans sa version finale, on voit qu'il a enrichi son texte grâce aux questions que lui ont posées ses camarades, utilisant de façon judicieuse les parenthèses pour créer du relief, assurer la continuité et l'intelligibilité, et rendre les anecdotes plus piquantes (cf. "tout de même, vous le faites exprès?" de NH), y compris avec le jeu de transcription phonétique :

La Langue Opaque

« C'est pas ouvert ! » (le magasin dans lequel je suis rentré !?), « C'est pas possible ! » (de vous inscrire) « Revnédeminmatinkanceouvertpaskelacéferméfolirelafiche » dit la secrétaire, qui a ouvert... c'est pas grave ! Bienvenue dans la langue française. Pour les non-initiés, la tâche d'essayer de parler le français est un mélange du succès, du confusion et une occasion d'humiliation publique. Pour nous, les étrangers, la tâche n'est pas facile. (...)

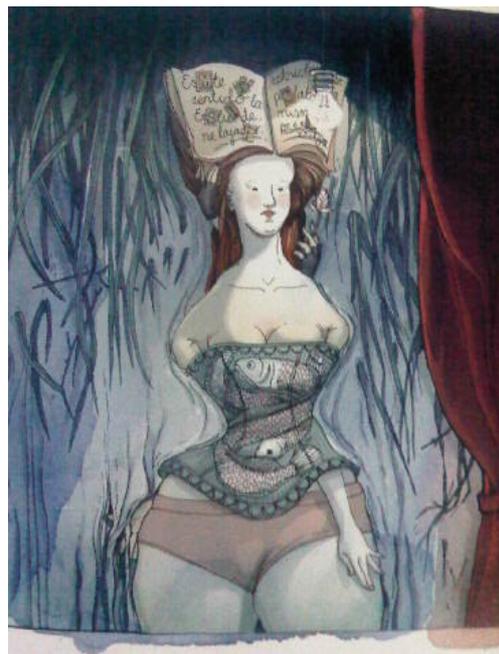
(Wen\_Royaume-Uni\_texte 8\_lgueopaque\_version finale\_2014\_CDN).

### La réassurance ou le refuge dans l'autre langue

Beaucoup de propos sont tenus sur la peur d'écrire en général et la peur d'écrire en français en particulier, lorsque je les interroge sur leurs pratiques d'écriture passées et présentes en début d'atelier (pour une analyse plus ample de cet angle de questionnement et des résultats, voir Dompokmartin-Normand Chantal, à paraître). A cet égard, les retours de fin d'atelier sont quelquefois des perles, au sens si précieux du terme :

« Pour l'écriture, j'étais plutôt handicapée. Je l'avais découvert quelques années auparavant. J'avais déjà essayé une fois, deux, trois. Rien ne venait. Mon cahier était resté toujours en blanc. Pourtant, j'étais toute bouleversée, émue mais impuissante. Ce fut dévastateur de me trouver ainsi, « huérfana de palabra, abandonada ». Néanmoins, c'était passé il y a si longtemps que je n'avais presque aucune trace dans ma mémoire. J'avais laissé cette idée d'un côté. (...) J'avais échappé à l'écriture (...)

(Jos\_texte 12\_version finale\_2014\_CDN)



L'impuissance qu'elle formule, J. l'illustre dans son recueil final de l'image d'une femme (ci-contre<sup>10</sup>) dont la tête est chargée d'écrit tandis que les mains sont emprisonnées dans le vêtement.

Elle explique aux autres après la lecture de son texte qu'elle a éprouvé ce sentiment d'être « orpheline de parole, abandonnée », dans un atelier d'écriture qu'elle a suivi au Venezuela, dans son pays, dans le cadre d'une formation que lui avait imposée son employeur, alors qu'elle travaillait dans un journal. Elle relate comment cet atelier-là (dans sa langue première), loin d'avoir débloqué sa plume, avait fait l'effet inverse. « J'étais avec des spécialistes [des journalistes], j'avais peur d'être ridicule ! »

Plus loin dans le texte, elle déplace sa narration dans le futur pour revenir sur l'expérience présente de la fin de l'atelier d'écriture en français :

(...) J'avais une énorme envie d'écrire et je le faisais d'une façon si naturelle, que l'on dirait que j'avais l'habitude. Mais loin de là. J'étais émerveillée, ravie de ce coup des idées qui m'a frappé. Qu'est ce qui a été différent ? Pourquoi en ce moment-là j'étais capable d'écrire alors qu'avant j'étais si maladroite ? Je n'ai pas de réponse. Pourtant, j'ai une hypothèse dont j'aime bien y croire.

Je pense, en fait, que c'est une grâce due au français. N'étant pas ma langue maternelle, le français m'a offert un abri tiède où j'ai pu d'une certaine manière me cacher et, en même temps, me dévoiler. Tout était permis puisque j'ai été protégé des regards qui voulaient m'scruter. Et même, du plus sévère, le mien. Et me voilà, jusqu'à aujourd'hui que je me rends souvent à cette tanière pour écrire et réécrire sans intention ou avec, pour [me] effacer, pour [me] raturer, pour [me] corriger, pour me sauver.

(Jos\_Venezuela\_texte 12\_version finale\_2014\_CDN)

En écho de nouveau un texte de NH dans "Longings and belongings" :

« Le *je* que j'utilisais si librement dans mes écrits était aussi, pas de doute, l'un des effets de ma connaissance déracinée. Une certaine absence de honte était rendue possible par le fait que j'écrivais dans une langue étrangère – en partie parce que, au moins dans mon imagination, mes parents ne parlaient pas cette langue, mais plus encore parce que pour moi le français n'avait rien à voir avec ma vie intime, intérieure. En français je pouvais

---

<sup>10</sup> J'ai écrit aujourd'hui (25 juin 2015) un mail à Jos. (étudiante promo 2014) pour lui demander si le dessin était d'elle. Voici ce qu'elle répond : « Quelle coïncidence ! Aujourd'hui que je prépare mon déménagement, j'ai eu justement dans mes mains le livre duquel est issu ce dessin. En effet, ce n'est pas moi qui l'ai dessiné, il fait partie d'un bouquin (un trésor personnel) que j'ai acheté chez moi et que j'ai pris quand je suis venue vivre en France... Il s'appelle "Sabia vida sabia" un jeu de mots en espagnol sachant que "sabia" avec b est "sage" et "savía" avec v est "sève"... Il est très poétique... Enfin, je ne pourrais bien le décrire, il vaut mieux le découvrir... En lisant votre mail, je suis allée vite sur internet et j'ai trouvé ça : <http://issuu.com/dagugli/docs/saviavidasaviapdf>. Régalez-vous!!! Bisous, Jos. ».

dire, très calmement et avec une certaine indifférence<sup>11</sup>, des choses qu'il m'aurait été difficile de révéler ou même de penser dans ma langue maternelle. » (ma traduction) (Huston, 2005 : 341)

Ainsi c'est bien la question de l'*auto-autorisation* qui est pointée : autorisation venant de soi-même, autorisation à s'exprimer, autorisation à réussir, qui nous semble maintenant bien identifiée dans la problématique des apprentissages langagiers et des apprentissages en général. Il est intéressant de noter comme le fait Cécile Goï (2005 et autres travaux) que la notion d'*autorisation* touche à celle d'autorité et à celle d'*auctorialité*. S'autoriser à écrire et à dire, devenir plus l'auteur de sa propre vie... ce pour quoi l'autre langue est une étape possible, car elle met à distance droits, devoirs et codes sociaux liés à l'environnement culturel et linguistique d'origine :

*« Je suis pas la même personne en français : j'utilise des mots plus violents, plus directs. Au Japon, je dois être la personne gentille. Je dois mettre les nuances. Sinon on va dire elle est bizarre. Ici j'ai le droit d'être bizarre (rires). Je peux marcher au jardin en pyjama. Au Japon je peux pas, si un voisin passe. » (Rika\_Japon\_entretien\_2013\_CDN).*

### **L'autotraduction au service de la réécriture et de l'autocorrection**

L'enjeu de l'atelier est aussi, comme mentionné en ouverture, de contribuer à l'amélioration de la compétence dans la langue cible de l'apprentissage, le français. Les attentes énoncées par les étudiants en début d'atelier ramènent à cet objectif, cohérent avec le contrat didactique.

*« J'ai choisi l'atelier parce que je veux améliorer mon français »  
(Dai\_Chine\_Quest1\_2013\_CDN).*

Ils attendent donc que l'atelier résolve leur problème. Le situer dans la pédagogie du détour ne consiste surtout pas à nier leur demande mais à parier sur l'emprunt d'autres chemins pour que « la » langue (la compétence langagière holistique) devienne de plus en plus *home made* :

---

<sup>11</sup> C'est un thème sur lequel NH revient à de nombreuses reprises y compris au sujet de l'utilisation des gros mots en français – c'était par exemple le sujet de son mémoire de sémiologie rédigé sous la houlette de Roland Barthes qui a donné lieu à l'ouvrage « Dire et interdire », publié chez Payot en 1980.

If the same errors are made time and time again, it may be, among other reasons, because the same cognitive paths are being taken, the same thoughts are being thought, which means that the foreignness / strangeness / otherness of the other language and culture, but also of language *per se*, has not been sufficiently brought home. (Greaves & Schulze, 2012 :n.p., parag. 10)

Travailler plus spécifiquement cet objectif d'autocorrection/ incorporation/ appropriation a consisté dans l'atelier 2015 à réintroduire l'activité de traduction, absente et pour cause des classes où les apprenants ne partagent pas le même répertoire. Traduire à partir de sa propre production, pour comparer, pour prendre du recul critique, pour enrichir son texte, pour réécrire.

La proposition d'autotraduction croisée comportait 5 étapes : (1) rassembler des souvenirs d'arrivée dans la langue, en France ; (2) écrire avec 'je', en miroir du texte de N. Huston évoqué plus haut ; (3) traduire dans sa langue première (ou dans une des langues privilégiées de son répertoire) ; (4) retraduire en français en substituant 'il' ou 'elle' à 'je' ; (5) noter ses réflexions sur le processus et comment on a ressenti l'exercice. Ces extraits d'Ellen, néo-zélandaise, montrent<sup>12</sup> des évolutions de son texte :

(...) Des gens se moquaient de moi, de mon accent, de mes verbes mal conjugués... Cette belle langue a été un mystère pour moi, un livre que je n'arrivais pas à ouvrir, une blague secrète dont je ne serais jamais au courant. Je marche dans la rue, un homme me lance une remarque, sans doute des avances sexuelles, car je suis une fille en jupe en été. Mais j'ai un avantage aux filles françaises, car je ne parle pas votre langue ! Je suis une fille néo-zélandaise en France qui ne comprend rien, et je n'ai jamais été si contente ! (...)

(Ellen 2015- étape 2-en français)

(...)People laugh at me, at my accent and at my creatively conjugated verbs. This beautiful language is a mystery to me, a book I just couldn't get to open and a secret joke, which no one will let me in on. I feel like a ghost when I can't follow the conversation, and an alien when I finally do open my mouth. I walk in the street, and a man yells something at me – no doubt something disgusting, because I'm a girl wearing a skirt in summer. I do have an advantage over French girls though, because I don't speak his language! I'm a kiwi girl in France who understands nothing, and I've never been so thankful for it.(...)

(Ellen 2015-Etape 3-autotraduction vers L1).

---

<sup>12</sup> Les parties soulignées par nous sont celles où l'on peut le mieux repérer des changements, qui seront commentés.

Des gens se moquent d'elle, de son accent, et de ses verbes conjugués d'une façon créative. Cette belle langue est pour elle un mystère, un livre qu'elle n'arrive pas à ouvrir, une blague secrète dont elle n'est pas au courant. Elle frappe à la porte mais personne ne va l'ouvrir. Elle est un fantôme quand elle ne suit pas la conversation, et une extraterrestre quand elle ouvre enfin la bouche. Elle se promène dans la rue, et un homme lui lance une remarque – sans doute quelque chose d'horrible, car elle est une fille en jupe durant l'été. Mais, elle a un avantage que les fille françaises n'ont pas – elle ne comprend pas cette langue ! Elle est une fille néo-zélandaise en France qui ne comprend rien, et qu'est-ce qu'elle est contente !

(Ellen -2015-Etape4-retour au français).

À la première écriture, j'ai recueilli des idées et souvenirs qui me touchaient très forts au tout début de mon apprentissage. À la deuxième, j'ai passé du temps à bien choisir mes mots, et de les lier avec soin. À la troisième, j'ai eu du mal à réécrire en anglais – je ne trouvais plus mes mots. À la quatrième, je me sens que mes sentiments et mes souvenirs sont enrichis, grâce au fait que ces expériences se sont passées plutôt en anglais, donc c'est là où j'ai trouvé les détails. En remplaçant le « je » avec le « elle » je me sens très loin de cette écriture... Elle pourrait décrire n'importe quel apprenant.

(Ellen -2015- Etape 5- réflexions sur le processus).

Que “verbes mal conjugués” se soit transformé en “creatively conjugated verbs”, puis en “verbes conjugués d'une façon créative” est à mettre au crédit, sinon d'une amélioration stylistique, du moins d'un regard plus positif sur la situation d'erreur en français.

La nouvelle phrase en anglais “I feel like a ghost ... mouth” relance le texte et apporte images décalées et humour supplémentaires. Les images et les idées ont pu émerger car “ces expériences se sont passées plutôt en anglais, donc c'est là où j'ai trouvé les détails”.

### **La fécondité de l'entre-deux**

L'appropriation de la langue étrangère reste une aventure très personnelle et éminemment subjective. Le travail dans l'atelier a pu contribuer à la colorer, à la poétiser... Peut-être a-t-il aidé à l'envisager comme une tension, dont l'existence même est féconde. Mizubayashi se déclare à la fin de son ouvrage encore finalement « étranger » aux deux langues et aux deux cultures « toujours décalé, hors de place, à coté de tout ce qu'exige de moi la liturgie sociale de l'une et de l'autre langue », mais il coiffe sa déclaration d'un propos qui n'est paradoxal qu'en apparence : « c'est justement de ce lieu écarté que j'accède à la parole. » (Mizubayashi, 2011 : 267)

Quant à Alexakis, il propose de travailler avec douceur la *continuité sociolinguistique*. Serait-elle en fait le moteur de son écriture ?

Je ne sais pas comment je vais commencer, mais je sais que j'aimerais finir par des mots étrangers. Comment ne pas me reconnaître dans un récit qui commencerait dans une langue et qui finirait dans une autre ? (Alexakis, 2002 : 295)

Et Huston, dans sa description en fin de compte de l'impossibilité à retrouver le nord, écrit « Il vous reste toujours l'écriture » (Huston, 1999 : 92) faisant chorus avec Annie Ernaux :

l'écriture est "mon vrai lieu". De tous les lieux occupés, le seul immatériel, assignable nulle part, mais qui, j'en suis certaine, les contient tous d'une façon ou d'une autre ». (Ernaux, 2014: 12)

L'écriture est donc « le lieu » pour Annie Ernaux où arrimer son nomadisme social et son identité composite. Elle pourrait l'être, de façon non exclusive, pour chacun d'entre nous dans ce monde caractérisé par la mobilité et le changement où (se) raconter permet de (se) situer :

À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie (...). (Ricœur, 1985 : 443)

Pour ces étudiants d'une langue qui leur serait étrangère, qui sont avant tout des acteurs sociaux inscrits dans le monde contemporain, l'atelier d'écriture de son expérience plurilingue et pluriculturelle pourrait alors être un « lieu » où approcher le concept d'« identité narrative », jalon essentiel dans le « parcours de la reconnaissance » (Ricœur, 2004 : 1).

## **Bibliographie**

ALEXAKIS, Vassilis (2002). *Les mots étrangers*. Paris : Gallimard (2004 en Folio).  
BILLIEZ, Jacqueline (1998). *De la didactique des langues à la didactique du plurilinguisme. Hommage à Louise Dabène*. Grenoble : CDL-LIDILEM.

- CANAGARAJAH, Suresh (2011). « Codemeshing in Academic Writing: Identifying Teachable Strategies of Translanguaging », *The Modern language journal*, 95-3, pp. 401-417.
- CANAGARAJAH, Suresh (2011). « Translanguaging in the classroom: Emerging issues for research and pedagogy », *Applied Linguistics Review*, Volume 2, pp. 1–28.
- CUMMINS, Jim (2007). Promoting literacy in multilingual contexts. In *What works? Research into practice*. En ligne, consulté le 28 février 2015, <https://www.edu.gov.on.ca/eng/literacynumeracy/inspire/research/Cummins.pdf>
- DELEUZE, Gilles (1993). *Critique et Clinique*. Paris: Minuit.
- DOMPMARTIN-NORMAND, Chantal (à paraître-2016). Ecrire dans une langue *autre* en atelier d'écriture à l'université : travailler la dynamique du rapport aux langues et le goût d'écrire, in J.-P. Meyer (Coord.), *Pratiques et enjeux du texte aujourd'hui. Nouvelles approches en littérature, linguistique, didactique*. Strasbourg : PUS.
- DOMPMARTIN-NORMAND, Chantal (sous presse) « Un atelier d'écriture expérientielle en FLE comme parcours de sécurisation entre l'*ici* et l'*ailleurs* linguistique et culturel », in M.-F. Nancy-Combes & C. Joeffrion (Dir.), *Contributions au développement de perspectives plurilingues en éducation et formation*, Rennes : PUR.
- DOMPMARTIN-NORMAND, Chantal & LE GROIGNEC, Anne (2015). « Un atelier d'écriture créative en FLE : tissages et apprentissages plurilingues », *Education et Sociétés plurilingues* N°38, Aosta: CIEBP.
- GAUVIN, Lise (2005). « Surconscience linguistique », in Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges : PULIM (coll. Francophonies), pp. 172-174.
- GOÏ, Cécile (2009). « Réflexivité et plurilinguisme : de l'outil d'apprentissage à la cohérence du continuum biographique », *Carnets d'Atelier de Sociolinguistique* N°4, Paris : L'Harmattan, en ligne.
- GOÏ, Cécile (2015). « Langues et rencontre interculturelle en éducation : loyautés, conflits, autorisations », in D.-L. Simon & al., *Accueillir l'enfant et ses langues : rencontres pluridisciplinaires sur le terrain de l'école*. Paris : Riveneuve, pp. 95-118.
- GREAVES, Sara et SCHULTZE, Marie-Laure (2012). « Dissociating Form and Meaning in Bilingual Creative Writing and Creative Translation Workshops », *E-rea* [En ligne], 9.2, en ligne : <http://erea.revues.org/2601>, consulté le 28 juin 2015.
- HUSTON, Nancy, (1999). *Nord perdu*. Paris: Actes Sud.
- HUSTON, Nancy. (2005). *Longings and belongings, Essays*. Toronto : McArthur and Company.

JENNY, Laurent (2005). « La langue, le même et l'autre », *Fabula-LhT*, en ligne: <http://www.fabula.org/lht/0/jenny.html>, consulté le 19 mai 2015.

MASSOL, Jean-François (2008). « Présentation. Quel avenir pour la didactique de l'écriture littéraire ? », *Recherches & Travaux*, 73, Grenoble : ELLUG, pp. 5-16.

MIZUBAYASHI, Akira (2011). *Une langue venue d'ailleurs*. Paris : Gallimard.

PIMET, Odile & BONIFACE, Claire (1999). *Ateliers d'écriture, mode d'emploi*. Issy-les-Moulineaux : ESF éditeur.

RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récits III, Le temps raconté*. Paris : Seuil.

RICŒUR, Paul (2004). *Parcours de la reconnaissance*. Paris : Stock.

### **Conventions de transcription du corpus :**

*Garamond italique, propos recueillis sur le carnet de bord de l'animatrice tout au long des semestres pendant les interactions en classe, ou propos écrits dans les questionnaires de début de semestre intitulé « vos pratiques d'écritures actuellement et vos attentes concernant cet atelier ».*

Encadré Garamond 11 : extraits de textes produits, dans leur version finale ou intermédiaires Des "scories" orthographiques peuvent néanmoins subsister.

(Entre parenthèses : Pseudo ou prénom de l'étudiant\_pays de provenance\_année\_type de corpus\_CDN : corpus C. Dompmartin).

## ÉCRIRE (ENTRE) SES LANGUES EN ATELIER D'ÉCRITURE

Une approche plurilingue des textes de Driss Chraïbi,

Wajdi Mouawad et Nancy Huston

NOËLLE MATHIS  
LIDILEM  
[mathisnoelle@yahoo.fr](mailto:mathisnoelle@yahoo.fr)

**Résumé :** Lors d'ateliers d'écriture plurilingue à l'université avec des apprenants adultes de français langue étrangère, j'utilise des extraits de textes d'auteurs qui s'exercent à rendre transparent le maniement de leurs diverses langues. Dans cet article, je tente de montrer comment ces textes offrent une forme de légitimation aux apprenants afin que ces derniers puissent également utiliser leur répertoire composé de plusieurs langues et leurs identités plurilingues au profit de leur apprentissage langagier.

**Mots-clés :** Atelier d'écriture plurilingue, identités et répertoire plurilingue

**Abstract :** During creative writing workshops at university with French as a Second Language adult students, I use the works of published authors who navigate amongst several languages in their writing. In this article, I attempt to show how these texts offer a kind of legitimation to students so that they also use their plurilingual repertoire and identities in their literacy practices as a way to improve language competencies.

**Key-words :** Plurilingual writing workshops, plurilingual identity and repertoire

Dans le cadre d'ateliers d'écriture plurilingue avec des apprenants adultes de français langue étrangère (FLE), j'utilise des extraits de textes d'auteurs qui ont la particularité d'adopter le français comme langue principale, mais non exclusive, d'écriture, tels Driss Chraïbi (1998), Wajdi Mouawad (2008) et Nancy Huston (1999). Plusieurs raisons motivent mon choix : outre le choix de(s) langue(s) d'écriture, les auteurs partagent avec leurs lecteurs certaines de leurs représentations au sujet des langues et des cultures par le biais de leur expérience personnelle et interrogent leurs langues en mettant en exergue leur « surconscience linguistique » (Gauvin, 2000) et en jouant de leur répertoire plurilingue (Coste, Moore & Zarate, 1997, 2009 ; Moore, 2006). Au croisement des champs disciplinaires de la didactique des langues et du plurilinguisme et de la littérature plurilingue, je tente de comprendre comment la mise en évidence du répertoire plurilingue d'un auteur, par le biais d'analyses de textes en classe, peut servir de tremplin à des apprenants-scripteurs plurilingues, en les autorisant à utiliser leur palette de langues lors de productions écrites et d'exprimer leurs identités linguistiques.

Ainsi, dans un contexte de création textuelle en plusieurs langues, au sein d'une salle de classe à l'université, je me pose les questions suivantes. Quand une fenêtre créative plurilingue est offerte à des apprenants de langues, qu'en font-ils dans leurs textes ? Comment le répertoire plurilingue d'auteurs peut-il influencer l'écriture des apprenants ? Comment se manifestent les identités plurilingues des apprenants-scripteurs dans leurs textes ?

Dans cet article, je présenterai successivement le contexte didactique des ateliers d'écriture plurilingue et ce que j'entends par personne plurilingue, notamment en lien avec le répertoire et les compétences plurilingues et plurilittératiées<sup>1</sup>. Puis, je définirai les écrits plurilingues selon une approche sociolinguistique en mettant en exergue les stratégies possibles, dont le tissage codique. Enfin, je proposerai une analyse des textes de Chraïbi, Mouawad et Huston, suivie d'une présentation et de commentaires portant sur des textes d'apprenants.

---

<sup>1</sup> Moore (2006: 118) propose le terme « pratiques plurilittératiées » pour définir « toute instance au cours de laquelle la communication se construit dans plus de deux langues dans et autour de l'écrit ». La notion de littératie se comprend comme désignant à la fois les pratiques sociales et les conceptions liées à la lecture et à l'écriture par les acteurs sociaux précisément qui les mettent en œuvre, et prend en compte les contextes de production / réception des pratiques langagières des individus plurilingues, considérés comme des acteurs sociaux, en rapport au pouvoir.

## Un atelier d'écriture plurilingue

Les ateliers d'écriture plurilingue que j'anime sont caractérisés par plusieurs facteurs. Premièrement, ils s'inscrivent dans une « approche didactique plurielle » qui met « en œuvre des activités impliquant à la fois plusieurs variétés linguistiques et culturelles » (Candelier, 2008 : 68). Plus précisément, les ateliers sont conçus en prenant en compte le fait que les apprenants sont plurilingues. Ainsi, les approches didactiques plurielles s'adressent-elles à l'ensemble des apprenants, et notamment ceux qui possèdent dans leur répertoire langagier plusieurs langues autres que celles de l'école ; elles permettent la mise en relation des langues dans un processus d'ouverture et d'intégration ; elles font appel à la diversité des langues qui sont « déjà-là » sans l'ambition de les faire apprendre et sans accorder d'importance à l'une plus qu'à l'autre ; et enfin, elles concernent à la fois des aptitudes langagières et métalangagières.

Deuxièmement, les ateliers d'écriture plurilingues menés avec des apprenants de FLE ont, avant tout, pour objectif de faire écrire (et dire) à des apprenants des fragments biographiques de leurs parcours de mobilité et de leur faire découvrir leur(s) voix. Les écrits sont des *identity texts*, nommés ainsi par Cummins & Early (2011), c'est-à-dire des textes écrits, oraux et / ou performés, créés par un apprenant au sein d'un espace pédagogique et orchestré par l'enseignant. Les apprenants y investissent leurs identités en combinant différents modes d'écrits, de visuels sous des formes multimodales. Précisons que, dans l'atelier d'écriture, au vu des pratiques langagières, sont principalement mises en lumière des « identités plurilingues<sup>2</sup> » (Moore & Brohy, 2013). Selon Cummins & Early, *an identity text « holds a mirror up to students in which their identities are reflected in a positive light »* (2011 : 3). De plus, lorsque les apprenants partagent leur *identity texts* avec une audience sous formes diverses (lecture à haute voix en classe, recueil de textes, lecture publique), ils sont susceptibles de recevoir des feedback positifs et une affirmation de soi lors de, et après, l'interaction avec ce public.

Troisièmement, l'atelier d'écriture plurilingue prend son inspiration dans des récits ou processus narratifs d'origines différentes. J'en considère trois : les premiers, ceux des auteurs publiés qui servent de base de discussion en classe. Ceux de Chraïbi

---

<sup>2</sup> Les identités plurilingues sont une catégorie de l'identité (individuelle et/ou collective). Elles s'expriment au travers de l'usage que fait un locuteur de ses langues, et au travers de ses discours sur celles-ci. Elles sont marquées par l'instabilité et l'ambivalence. Elles se révèlent de manière différente selon les choix des locuteurs à l'intérieur de l'ensemble de possibles, choix qui dépendent, entre autres, des trajectoires de vie individuelle, des catégories sociales et linguistiques à disposition et des interprétations que donne l'individu aux circonstances locales dans lesquelles il est amené à négocier la différence et à signaler ses affiliations (Moore & Brohy, 2013 : 297).

(1998), Mouawad (2008) et Huston (1999) font l'objet de l'analyse de cet article. Les deuxièmes, ceux qui concernent mon propre parcours en tant que migrante plurilingue ayant vécu l'exil et la condition d'étrangère (voir Mathis, 2014). Les troisièmes, ceux des apprenants, de nature très variés, à la fois fragments de leurs expériences, textes qu'ils écrivent et réécrivent au cours de la session, récits oraux de leurs parcours. L'ensemble de ces récits, ayant une forme et une fonction d'étayage, offrent un pont entre l'expérience narrativisée des uns et celle, à faire émerger, formuler et interpréter, des autres. En d'autres termes, les récits offrent un tremplin entre des connaissances « déjà-là » et celles nouvelles qui peuvent ainsi naître, balbutier et progressivement croître.

### **Des personnes bi-/plurilingues**

Les apprenants de l'étude sont considérées comme des personnes bi-/plurilingues, comme l'entend Grosjean c'est-à-dire des « personnes qui se servent de deux ou plusieurs langues (ou dialectes) dans la vie de tous les jours » (Grosjean, 1995 : 14), et – aspect essentiel – qui maîtrisent leurs langues et leurs variétés de langues à des degrés différents. Certains pourront avoir une compétence développée à lire dans une langue alors qu'écrire dans cette même langue posera plus de difficultés ; d'autres auront recours à l'écriture comme moyen d'expression alors que leur production orale reflètera leur hésitation. De plus, outre les compétences à des niveaux variés, l'individu plurilingue utilise également ses différentes langues sur un continuum et peut donc passer d'un mode monolingue à un mode bilingue. Il peut, par ailleurs, passer d'une posture d'apprenant à celle d'expert dans des situations différentes quand le besoin se présente.

On peut donc dire que les personnes bi-/plurilingues font usage d'un répertoire plurilingue (Coste, Moore & Zarate, 1997, 2009 ; Moore, 2006) composé de l'ensemble des langues et de leurs variétés linguistiques utilisées selon les situations de communication spécifiques et en fonction des interlocuteurs. Ce répertoire plurilingue inclurait les différentes compétences à des degrés variés dans différentes langues sur un continuum en fonction de la situation de communication, des interlocuteurs en présence (ou en absence), des intentions de communication, mais aussi selon « les configurations identitaires que les discours permettent de prendre en charge localement » (Moore, 2006 : 100).

Les personnes bi-/plurilingues sont également dotées d'une compétence plurilingue et pluriculturelle (Coste, Moore et Zarate, 1997, 2009), considérée comme

un ensemble global de ressources langagières et de mises en relation « au sein d'une compétence conçue comme globale (englobante), dynamique (susceptible de reconfigurations et d'évolutions suivant un parcours de vie), singulière (différente pour chaque individu), et porteuse de valeurs symboliques et identitaires » (Moore, 2006: 213). Son caractère global et non segmenté est essentiel : la compétence plurilingue n'est pas considérée comme la somme des compétences à communiquer dans différentes langues mais comme une compétence complexe et unique qui englobe l'ensemble du répertoire langagier à disposition (Candelier, 2008). Par ailleurs, se joint à cette notion « des compétences de type plurilittératiées » (Dagenais & Moore, 2008 : 15), qui prennent en compte les façons complexes et multiples qu'une personne possède pour donner du sens à travers ses pratiques d'écriture en plusieurs langues.

### **Les écrits plurilingues**

Les écrits plurilingues ont été récemment définis dans les sciences humaines par Van den Avenne (2013) qui envisage quatre types dans lesquels s'inscrivent des phénomènes différents de contacts de langues : les textes translittérés, les textes mixtes, les textes bilingues, les textes reflétant implicitement une situation bilingue. Avant de les définir, je tiens cependant à justifier la prise en compte d'une notion émanant du champ de la sociolinguistique plutôt que de la littérature ou des études littéraires. En effet, on pourrait se référer aux travaux de Dion, Lüsebrink & Riesz (2002) pour distinguer les différentes « stratégies de détour » à disposition des auteurs plurilingues, soit « le passage d'une langue à l'autre », « l'écriture de deux ou plusieurs langues à la fois », « l'alternance des langues ». Toutefois, se présentent deux défis majeurs. Le premier consiste en la présence très forte, dans le domaine de la littérature et de la critique littéraire, d'une (dé)limitation importante entre ce que constituent langues maternelles et langues étrangères et, par conséquent, l'usage de notions telle que l'interférence qui n'est plus utilisée dans la conception actuelle du plurilinguisme. Le deuxième est, de ce fait, qu'il ne prend pas en compte ni le répertoire plurilingue de l'auteur et la possibilité propre à toute personne bi-/plurilingue de naviguer entre langues et discours, comme explicité dans la section précédente, ni le fait que l'auteur pourrait avoir plusieurs langues maternelles.

Revenons à Van den Avenne. Ses deux premiers types d'écrits plurilingues conviennent partiellement pour décrire les écrits des auteurs étudiés en classe et les textes écrits par les apprenants. En effet, les textes translittérés « sont des textes écrits dans une graphie 'importée' d'une langue différente de celle dans laquelle est écrite le

texte » (Van den Avenne, 2013 : 248). De tels textes mettent en valeur le fait qu'une langue peut être écrite dans une graphie autre que celle dans laquelle elle est écrite dans son contexte d'origine (l'arabe écrit en alphabet latin par exemple). L'utilisation d'une autre graphie soulignera un rapport de pouvoir par rapport à la norme de la langue dans laquelle le texte est écrit. Les textes mixtes, quant à eux, « sont caractérisés par des changements de langue en cours de texte, c'est-à-dire des phénomènes d'alternance codique et de mélange de codes » (*ibid.* : 249). Ils seraient caractérisés par l'utilisation de plusieurs codes linguistiques et registres de langues qui se manifeste par l'emprunt, l'alternance, entre autres, tout en sachant qu'en général ils sont marqués par une langue de base et que l'alternance, par exemple, peut ne concerner que de brèves insertions.

Une perspective supplémentaire à apporter aux écrits plurilingues serait celle du tissage codique (*code-meshing*) défini par Canagarajah (2006, 2011) comme une stratégie de communication plurilingue qui, ni ne sépare les codes linguistiques et leurs utilisations en fonction des contextes appropriés, ni ne suggère une hiérarchisation entre plusieurs codes, comme le ferait l'alternance codique. Canagarajah précise qu'il s'agit, pour le scripteur plurilingue, de « *shuttle between languages, treating the diverse languages that form their repertoire as an integrated system* » (Canagarajah, 2011 : 401). En d'autres termes, le tissage codique fait référence à la fusion de codes et à leur utilisation dans le même texte, et ce, ajoute Canagarajah (2006), afin de servir les intérêts des apprenants et de valoriser leurs identités plurielles. Sont donc remises en question les frontières des langues. De plus, à la dimension des codes linguistiques, Canagarajah ajoute la dimension multimodale, pour les apprenants-scripteurs, qui leur permet d'utiliser, parmi les mots écrits, d'autres modes de communication tels que les images, les photos, les symboles, les espaces, les icônes. Si Canagarajah propose le *code-meshing* pour l'écriture au sein d'une salle de classe, il s'applique à tout écrit par tout scripteur faisant partie, ou ayant navigué, entre des communautés multilingues. Ce phénomène n'étant pas nouveau, Canagarajah suggère que les apprenants provenant de communautés multilingues puissent s'inspirer des traditions de littératies multilingues et multimodales qui leur sont proposés de par leur héritage culturel et traditionnel.

Par ailleurs, l'écrit plurilingue est également un écrit dialogique. Dans l'atelier d'écriture, je conçois, en effet, les textes des auteurs retenus à la fois comme pré-textes au sens littéral du terme - ceux qui précèdent le texte – et comme prétextes à l'écriture des apprenants du groupe. En effet, les textes d'auteurs font l'objet d'interactions orales en classe durant lesquelles, non seulement sont discutés le contenu du texte, le style d'écriture, les choix linguistiques, mais aussi permis, entre ces analyses textuelles, des

réécrits d'expérience personnelle de mobilité et d'altérité des apprenants, entremêlés de leurs langues autres que la langue cible. Je considère donc les textes d'auteurs et les interactions comme des pré-textes. Et ce qui précède le texte demande réponse : le pré-texte est un prétexte au dialogue. Il demande réponse, et celle-ci se manifeste et se concrétise dans le texte écrit par les apprenants qui (re)prend certaines des discussions en classe, et aussi certains des procédés linguistiques utilisés par les auteurs selon le principe d'intertextualité.

En utilisant des textes qui offrent un miroir de la réalité des apprenants plurilingues, on retrouve ce que Cicurel appelle « le principe de réciprocité » dans l'acte de lecture, selon lequel le texte est « envisagé comme une partition dont les lecteurs seraient les interprètes » (Cicurel, 2000 : 262). Ce qui m'intéresse, c'est le décodage auquel procède le lecteur qui lui permet de construire une « figure énonciative » à travers laquelle il peut se reconnaître (ou non). C'est pourquoi, dans ce qui suit, je souhaite me pencher sur les stratégies textuelles que Chraïbi, Mouawad et Huston ont mises en œuvre pour représenter la langue. Je chercherai ainsi à examiner comment le texte parle la langue et comment la langue parle de l'auteur. Si j'analyse ces textes et les procédés d'écriture mis en place, c'est parce que je tente de faire un lien entre ce que font les auteurs que nous avons étudiés en classe et les stratégies textuelles que les apprenants plurilingues ont déployées dans leurs propres textes, les uns ayant influencé les autres de manière parfois tout à fait inconsciente.

### **Les textes des auteurs**

#### L'écrit plurilingue de Driss Chraïbi

Né au Maroc en 1926, Chraïbi se consacre entièrement à l'écriture à partir de 1952. Les thèmes abordés dans ses romans sont le choc des cultures, l'oppression des femmes et des enfants dans la société patriarcale et la confrontation entre les mondes ruraux et urbains. L'extrait de *Vu, lu, entendu* (1998) étudié en classe met en exergue le récit d'un narrateur-auteur relatant son apprentissage du français à l'âge de six ans. Le texte retrace ses représentations des langues de son répertoire plurilingue : l'arabe, le français et l'anglais et fait ressortir une série d'opposition et de tension entre les trois langues. Cependant, il s'agit de remarquer qu'il s'agit de trois langues apprises à l'école, qui seraient considérées comme des langues normées : l'arabe (certainement classique), le français et l'anglais. Le narrateur-auteur ne fait pas mention d'autre(s)

langue(s) qu'il parlait dans sa famille en tant qu'enfant et qui ne serai(en)t aucune de ces trois.

D'abord, la langue française est décrite comme étant « sous-développée » : il lui manque des lettres et des sons que possède l'arabe. L'altérité que représente la langue française est mise en valeur par l'italique : il s'agit d'une « *autre* langue ». La perte de sens et la confusion ressenties par l'enfant, face à cette autre langue ayant un alphabet latin et s'écrivant selon une pratique de littérature nouvelle, sont signifiées grâce à des termes géographiques : « le planisphère (...) représentait le globe terrestre à l'envers », « l'Europe en haut et l'Afrique en bas », « L'Orient à droite et l'Océan Atlantique à gauche » accompagnés de termes exprimant l'opposition : « ce devrait être le contraire », « à l'envers », « l'inverse du nôtre » et également des réflexions sur les transformations physiques : « je devins gaucher », « ma tête a commencé à tourner ». Mais surtout, l'auteur choisit une pratique d'écriture translittérée en écrivant de droite à gauche son nom comme il le ferait en arabe : « *ssird tse mon noM* », évoque la notion de « miroir » nécessaire pour « rétablir la phrase dans le bon sens : *Mon nom est Driss* ». Miroir qui lui-même est mis en abîme avec le possessif « mon » qui se reflète en « nom ». Dans les deux cas, la phrase simple d'introduction de soi est écrite en italique : utilisant la langue française, son monde s'est profondément transformé et l'a profondément transformé, dans son identité linguistique, altérant son regard sur lui-même, son peuple et les cultures.

Puis, la langue arabe dans le texte s'inscrit dans un désir de transmettre : « *madrassa* = école, *koursille* = chaise, *calame* = plume, *midad* = encre » comme le font les enseignants / médiateurs de langue(s), mais surtout pour critiquer le pouvoir attribué à la langue du colonisateur. En effet, son choix de l'alphabet latin, de l'italique et du signe mathématique égal sont sujets à réflexion : l'alphabet latin est utilisé pour des mots d'arabe alors qu'il aurait pu choisir d'écrire dans l'alphabet et la graphie arabe. De plus, ces mêmes mots sont écrits en italique, pour désigner à la fois leur caractère étranger pour lui du mot arabe étant écrit non seulement en alphabet latin, mais aussi en français. Enfin, le signe égal tenterait d'établir une certaine équivalence en mettant l'arabe et le français sur le même pied d'égalité. Ce serait la représentation monolingue qu'une langue est équivalente à l'autre en mettant en correspondance leurs dictionnaires. Cependant, si Chraïbi justement joue par le biais de ses pratiques plurilittéraires, c'est pour signaler le poids de la colonisation française qui est passé en outre par la langue avec, comme il le souligne dans ce même texte, « le vocabulaire de nos 'protecteurs' d'outre-Méditerranée », en utilisant les guillemets autour de protecteurs.

Enfin l'auteur, avec beaucoup d'humour, évoque l'influence du français sur l'anglais : « je récitai (...) avec la prononciation française : *Thé ski is blu* (The sky is blue)... *i âme Driss* (I am Driss) ». Ce faisant, il manifeste, dans l'apprentissage de l'anglais, l'utilisation des accents (bien français de France), soulignant ainsi (et se moquant peut-être) des Français et de leurs compétences à parler l'anglais. Toutefois, en tant qu'écrivain extrêmement habile de son répertoire plurilingue et plurilittératié, il parle à son lecteur de « thé » et d'« âme » qui évoqueraient l'arabe, tout en jouant de ce que Canagarajah (2006) appelle le *code-meshing* : Chraïbi ne traduit pas l'anglais qu'il utilise pour marquer l'altérité prosodique, mais l'italique pour indiquer la prononciation à la française, puis entre parenthèses et sans signe égal, la même phrase en anglais corrigé est écrit sans italique, tout en transmettant en français deux mots symbolisant l'arabe. Par ailleurs, il évoque dans son texte le fait que ses camarades l'ont longtemps appelé « l'Angliche ». Je vois deux raisons pour lesquelles il aurait fait ce choix. D'une part, en utilisant ce mot d'argot, composé de la première syllabe du mot « anglais » et de la terminaison -ish du mot « english » prononcé à la française, assigné en général par un Français à un locuteur britannique, il change complètement de registre de langue. De ce fait, par l'adoption d'une prosodie française (de France), il s'identifie plus à un locuteur-scripteur français qu'à un scripteur de langue arabe, jouant ainsi de ses identités grâce à son répertoire plurilingue et plurilittératié. D'autre part, dans le mot « Angliche », on entend également la reconnaissance d'un statut de locuteur plurilingue expert, dans une langue non partagée par les autres locuteurs, qui le mettent à la fois à distance et à proximité, de par sa différence, car en l'imitant ils s'en rapprochent.

#### La perte de la langue maternelle de Wajdi Mouawad

Wajdi Mouawad est né au Liban en 1968. Avec sa famille, il quitte son pays natal à l'âge de onze ans et immigre en France puis à Montréal en 1983. Homme de théâtre, il écrit principalement des textes qui sont mis en scène. Le texte étudié en atelier d'écriture « la langue maternelle » est un extrait du livre *Seuls* (2008) constitué de réflexions autour de l'écriture, notamment celle de la genèse du texte *Seuls* dans lequel un fils essaie de communiquer avec son père, tous deux exilés.

Le thème du texte est la perte de la langue maternelle, perte qui se décline de plusieurs façons. D'abord, l'auteur-narrateur évoque son lien douloureux à la langue maternelle : « Je tente de dire le mot *fenêtre* en arabe. Le disant, je le dis de manière brisée comme tous les mots arabes que je tente de dire ». Le mot *fenêtre* est écrit en

italique pour signifier l'impossible énonciation du mot en arabe. L'italique est précédé et succédé des verbes « dire » utilisé quatre fois, « tenter » deux fois et du mot « mot(s) » deux fois. L'impossibilité de dire, accentuée par cette répétition, est accompagnée du rire d'un membre de sa famille : « Ma sœur éclate de rire et se moque de moi ». L'auteur joue sur le son « ire » répété dans les verbes « dire » et « rire » que j'interprète comme une colère (ire) intérieure, celle de non-pouvoir, renforcée par les termes « abîme d'incompréhension », « impossible de traduire en arabe », « incapable d'en comprendre les paroles ». Cependant, l'incompréhension ou, tout du moins, la « conviction que cette sensation est intimement liée à la langue maternelle » se manifeste par une quête qui se traduit dans une pragmatique du verbe : « je rentre chez moi », « je me replonge dans l'observation », « je note dans le cahier » « je me rends compte ». La succession de verbes indique une profonde réflexivité qui aboutit à une autre action : « je me mets à écouter de la musique arabe ». Or, en évoquant la musique arabe, on ressent une profonde émotion, notamment par une utilisation à profusion du champ lexical de la musique : « chanson », « mélodie », « refrain », « chants arabes », « chants interminables », « mélopées », « chantonnant », « paroles ». De plus, concomitant à l'évocation de cet univers musical, Mouawad écrit une phrase aussi longue que la promenade heureuse dont il s'agit (« promenade », « interminable », « bonne humeur ») dans laquelle les nombreuses allitérations en « m » (« mélodie », « promenade », « emmenait », « montagnes », « interminables », « mélopées », « mieux », « mauvais », « humeur ») évoquent le son d'une mélodie que l'on murmure à voix basse qui, dans les creux, est présente comme « le substrat d'une langue pour ainsi dire 'secrète' » (Dion *et al.*, 2002 : 12) même si la conscience ne peut en « dire les mots ».

La perte ou la sensation de perte de la langue maternelle se traduit par une pratique d'écriture comme le suggère Robin (2003). Mouawad mentionne cette sensation dans les pages précédant l'extrait choisi, comme étant un moteur : « cette sensation à peine perceptible prendra peut-être la forme d'un spectacle ou d'un texte, mais aujourd'hui impossible de deviner l'histoire qui la porte » (Mouawad, 2008 : 30). Elle lui permet d'écrire, d'être en chemin, de chercher à travers les arts, une réponse, des réponses, en ce qui concerne ses origines, des raisons pour lesquelles il ne parlerait plus la langue maternelle : « si je ne comprends plus l'arabe, c'est un peu à cause de la guerre civile (au Liban) » (*ibid* : 49, ma parenthèse). Enfin, il s'agira également de mentionner la dimension multimodale ajoutée à ce texte en prenant en compte l'écriture en calligraphie arabe superposée au texte écrit en lettres d'alphabet latin. En effet, l'écriture en langue arabe se tisse entre les lignes du texte portant sur la perte de

la langue maternelle. En bref, Mouawad, sans utiliser l'alternance codique, fait surgir « le substrat » d'une autre langue et joue de ses identités plurielles, en quête d'une origine perdue mais agissant comme un fil à suivre dans l'écriture.

### La réflexivité de l'écriture bilingue de Nancy Huston

Nancy Huston est née en 1953 à Calgary au Canada anglophone. Écrivaine d'expression française et anglaise, elle s'installe à Paris à l'âge de vingt ans pour y faire des études et débiter sa carrière de romancière en 1981 avec *Les Variations Goldberg*. Douze ans plus tard, avec le roman *Cantique des plaines* qu'elle écrit d'abord en anglais pour ensuite le traduire en français puisque les éditeurs de langue anglaise le refusent, elle réalise que la traduction permet d'améliorer l'original. Depuis, elle utilise cette technique de double écriture pour tous ses romans, mais se sert exclusivement du français pour ses essais et articles. Dans l'atelier d'écriture, j'ai utilisé des extraits de *Nord Perdu* (1999) et de *Lettres parisiennes – histoires d'exil* (1986) en correspondance avec Leïla Sebbar. Ces deux textes proposent des réflexions poussées sur la migration, l'exil, le passage d'une langue à l'autre. Je tiens à souligner que bien que Huston utilise les notions de langue maternelle et langue étrangère, notions largement critiquées en didactique des langues, ses textes représentent toutefois une source d'inspiration importante pour des apprenants FLE qui se questionnent sur le passage d'une langue à l'autre. Dans ce qui suit, je souhaite particulièrement me pencher sur les réflexions de Huston au sujet de l'écriture bilingue, le rapport à la langue française et certaines particularités de son style d'écriture liées à la réflexivité.

Dans la lettre VI de *Lettres Parisiennes*, Huston fait le récit des transformations de son journal commencé en 1970 en anglais, et treize ans plus tard entièrement en français. Elle fait le récit du changement de langue qui s'opère :

Les entrées sont tantôt en anglais, tantôt en français ; parfois la langue change d'un paragraphe à l'autre, voire à l'intérieur de la même phrase. Le processus de mutation est presque physiquement sensible à chaque page. L'un des effets de cette mutation, c'est que les italiques ont peu à peu, elles aussi changé de bord. Avant c'était les expressions françaises dans un texte anglais que je soulignais consciencieusement, et maintenant c'est l'inverse. Autrement dit, dans les pages que j'écris maintenant, ce sont les mots de ma langue maternelle qui sautent aux yeux, eux qui sont mis en valeur, eux dont le caractère exotique est systématiquement pointé (Huston & Sebbar, 1986 : 36).

Le passage à l'autre langue lui offre une distance que sa langue maternelle ne donne pas, et lui permet d'écrire des textes que la langue maternelle n'aurait pas rendu possible :

Le plus grand vertige, en fait, s'empare de moi au moment où, ayant traduit mes propres textes – dans un sens ou dans l'autre – je me rends compte, ébahie : jamais je n'aurais écrit cela dans l'autre langue ! (Huston, 1999 : 52)

La question identitaire est permanente, notamment en ce qui concerne l'adoption d'un style d'écriture *en* langue française, celle-ci étant décrite par l'auteure grâce à la métaphore d'un être tout-puissant et intouchable :

Qui suis-je, en français ? Je ne sais pas ; tout et rien sans doute. Quand je rencontre des lycéens, ils s'étonnent souvent des ruptures de style dans mes romans, les passages abrupts du style « soutenu » au style « familier » (...). Il est plus facile pour moi étrangère que pour eux autochtones de transgresser les normes et les attentes de la langue française. C'est une très grande dame, la langue française. Une reine, belle et puissante. Beaucoup d'individus qui se croient écrivains ne sont que des valets à son service : ils s'affairent autour d'elle, lissent ses cheveux, ajustent ses parures, louent ses bijoux et ses atours, la flattent, et la laissent parler toute seule. Elle est intarissable, la langue française, une fois qu'elle se lance. Pas moyen d'en placer une (Huston, 1999 : 47).

Dans cet extrait, Huston questionne son identité en français (« Qui suis-je en français ? ») sans vraiment répondre à la question. Cependant, elle se sert de réflexions d'autrui, en l'occurrence de lycéens qui la questionnent sur son style et « ses passages abrupts du style 'soutenu' au style 'familier' ». Elle justifie cette pratique en proposant qu'il est plus facile pour une étrangère (« pour moi étrangère » est mis en opposition avec « pour eux autochtones ») de détourner la langue (« transgresser les normes et les attentes de la langue française »). Être en français serait, pour elle, équivalent à avoir un style, s'autoriser à transgresser, s'écarter de la norme linguistique. Elle personnifie la langue française en lui donnant un statut de reine et en utilisant le champ lexical de la préciosité : « s'affairent autour d'elle », « lissent ses cheveux », « ajustent ses parures », « louent ses bijoux et ses atours », etc. Mais, le plus intéressant au niveau linguistique, à la fin de son paragraphe, l'utilisation d'une forme d'énonciation reflétant les propos mêmes de la discussion sur la langue française : « pas moyen d'en placer une ». La forme familière courte après une longue énonciation en langue soutenue dans laquelle est discutée l'autorité de la langue française en utilisant précisément cette expression crée un « passage abrupt », un écart de langue. Elle utilise donc une mise en

abîme qui lui permet de mettre en action dans la langue ce qu'elle énonce. L'adoption d'un style particulier, en tant qu'écrivaine étrangère, lui donne également la possibilité de jouer avec la langue : « je commence une nouvelle phrase et aussitôt, dans ma tête, elle bifurque, trifurque : vaut-il mieux écrire est-ce que 'je cherche' ou bien 'cherché-je' ? Peut-être 'chercherais-je' » (Huston, 1999 : 47). Son jeu, transformant le préfixe bi- en tri-, ne cherche pas à créer de néologismes, mais plutôt à faire surgir ce qui se joue pour les personnes bi-/plurilingues : une personne bilingue, si elle est, en réalité, trilingue pensera peut-être à jouer avec le bi- qui pour elle est tri-. De la même façon, tout apprenant de langue française, ayant été sensibilisé à la variation devant les différentes manières de poser la question en français, sera à l'écrit conscient de l'effet que produira son choix. Ainsi, la réflexivité accrue de Huston sur ses processus d'écriture d'une langue à l'autre permet-elle au scripteur plurilingue de réfléchir à son propre maniement de plusieurs langues dans l'écriture ainsi qu'aux choix et non-choix stylistiques en lien avec « l'autorité » de la langue et/ou la norme linguistique imposée.

### **Les textes écrits par les apprenantes**

Les participantes à l'étude sont des adultes plurilingues qui, pour la plupart, ont une connaissance à des degrés variés de quatre langues qu'elles utilisent avec des compétences diverses. Elles apprennent ou perfectionnent le français, dans ma classe de FLE niveau B2 selon le CECRL, pour des raisons diverses tels qu'augmenter leur chance de trouver un emploi en France ou à l'étranger, intégrer un programme de formation universitaire française, enseigner la langue dans leur pays d'origine. Très peu ont suivi un atelier d'écriture avant celui que je décris et qui s'est déroulé en 2009 et 2010. Dans ce qui suit, sont précisées entre parenthèses les langues comprises dans le répertoire plurilingue de chacune.

Vera (anglais, français, inuktitut, chinois)

Vera, Canadienne, a vécu pendant deux ans dans le Grand Nord lors de ses premières années en tant qu'enseignante :

Curieusement, j'utilise quelques mots inuktitut, même 17 ans plus tard ; les mots que mes élèves inuit utilisaient tout le temps. Par exemple, le mot "amaanatuq" tombé de mes lèvres de temps en temps quand je ne peux me rappeler le nom d'une chose. Parfois, au lieu de dire à mes enfants "venez-ici", je leur dis l'équivalent en inuktitut "kaigi". Et, elles le comprennent bien ! (Vera, 2010, *Pond Inlet*)

Dans cet extrait, à la manière réflexive de Huston, Vera révèle son usage courant de mots inuktitut tel que *amaanatuq* et *kaigi* écrits entre guillemets. Les identités linguistiques de Vera se manifestent par sa compétence à apprendre et à transmettre les langues (à ses enfants, à ses élèves et à ses lecteurs). En effet, non seulement, elle utilise l'alternance codique en inuktitut dans son texte de manière tout à fait fluide, mais elle en donne une explication à son lecteur francophone afin qu'il puisse en comprendre la signification.

Thich (vietnamien, anglais, chinois, français)

Thich, Vietnamiennne, a rejoint son mari en France avec l'intention de continuer des études supérieures :

Notre phrase est construite de façon identique : le sujet + le verbe + le mot qui indique le temps + l'objet. Il n'y a pas de conjugaison du futur ou du passé dans notre langue. Par exemple, le vietnamien dit "Tôi đã ăn cơm", le chinois dit "我吃饭了", c'est-à-dire "j'ai déjà mangé". Les mots "đã" et "了" indique le temps du passé (Thich, 2010, *Mes langues*).

Thich explique que le chinois et le vietnamien se construisent de la même manière en ce qui concerne les temps : une particule temporelle est utilisée pour signifier le temps du passé. En tant que locutrice-apprenante de plusieurs langues, elle prend un rôle d'expert de ses langues par le biais de réflexions métalinguistiques. Elle utilise les caractères respectifs de chaque langue tout en conservant le français comme structure de base. Son identité en tant que locutrice plurilingue se manifeste par sa compétence à transmettre un savoir sur différents systèmes langagiers que le lecteur français ne connaîtra peut-être pas. L'alternance codique en vietnamien et en chinois écrite entre guillemets a une fonction métalinguistique à caractère didactique, soit, à la manière de Chraïbi, une volonté de faire comprendre en expliquant le fonctionnement de deux langues asiatiques, leurs similarités et leurs différences avec le français.

Nati (géorgien, russe, anglais, français)

Nati, Géorgienne, a passé plusieurs années en Russie avant de s'installer en France où elle a entrepris un Master en relations internationales :

Qu'est-ce qui pourrait être plus facile à dire que quelques mots sur soi... ? C'est évident ! Mais, quand je commence à écrire : « je suis... », mon Babylon me fait perdre tous les mots. Les quatre personnes à l'intérieur de moi commencent à parler toutes ensemble dans une langue différente. Elles se bousculent en prétendant atteindre la page la première. So, finalement je dirais : M e n j a z o v u t Nati. I love ma famille, t s h o v r e b a, et j'espère que c'est mutuel (Nati, 2009, *Biographie*).

Lorsque Nati écrit à propos de ses langues, elle transforme le nom d'une ville en un phénomène personnel qui fait référence à la tour de Babel, sa tour de Babel, c'est-à-dire, pour elle, son chaos linguistique. Son Babylon est un lieu dans lequel les langues sont personnifiées, à la manière de Huston. Parler de soi, c'est parler de ses langues et de l'équilibre et du déséquilibre qu'elles convoquent, de l'absence et de la présence des locuteurs porteurs de ces langues. Elle écrit en quatre langues : d'abord l'interjection *so* en anglais, puis le français, langue cible, ensuite elle se présente en russe *m e n j a z o v u t* (je m'appelle), parle de sa famille en anglais, fait référence à la Géorgie *T s h o v r e b a*, et revient en français pour l'excipit. Elle enchâsse les quatre langues qui font partie de son répertoire langagier et font référence à la famille, l'histoire, les racines, mais aussi l'ouverture sur le monde. Ces langues entremêlées, des fils à tisser, nomment l'attachement aux valeurs ancestrales tout en croisant passés et futurs possibles.

## **Discussion**

Il semblerait que les extraits de textes d'auteurs étudiés en classe ont permis aux apprenantes de mettre en lumière, dans des écrits courts, leur répertoire et leurs identités plurilingues. On observe, en effet, des textes d'apprenantes qui, bien que principalement rédigés en français - la langue d'apprentissage -, font appel à d'autres langues. Ces autres langues apparaissent dans leur graphie originale (comme le chinois, le vietnamien) et/ou dans des graphies autres que celles dans lesquelles elles seraient écrites dans leur contexte d'origine (le cyrillique et l'inuktitut écrits en alphabet latin). Les textes composés mettent ainsi en évidence la compétence plurilittératiée des apprenantes, l'utilisation de l'alternance codique et du tissage codique, mais aussi l'intertextualité existante entre les différents types de récits proposés en atelier. On pourrait donc dire que les auteurs plurilingues, tels Chraïbi, Mouawad et Huston, en mettant en exergue leur répertoire plurilingue, offrent une forme de légitimation à l'utilisation de plusieurs langues et variétés de langues que les apprenantes de langues n'utiliseraient probablement pas si le contexte didactique ne le permettait pas explicitement.

D'un point de vue didactique, il s'agirait d'envisager les apprenants comme des individus plurilingues pour qui leurs identités et leur palette de langues sont propices à leur développement plurilittéraire. Les apprenants utilisent, en effet, toutes les ressources à disposition, y compris la modalité graphique des langues, pour apprendre et/ou perfectionner une autre langue. Par ailleurs, il serait essentiel de considérer l'apport extrêmement riche de textes d'auteurs ayant navigué (entre) plusieurs langues, en mettant en lumière leurs stratégies textuelles et multimodales et en les reconnaissant, eux aussi, comme étant plurilingues. On ne peut que le constater : les apprenantes, en utilisant leurs langues dans des textes en français, bousculent la norme du texte monolingue essentiellement pratiqué dans les centres d'apprentissage de langue française.

## **Bibliographie**

- CANAGARAJAH, A. Suresh. (2006). « The place of World Englishes in Composition : Pluralization Continued », *College Composition and Communication*, 57, n°4, pp. 586-619.
- CANAGARAJAH, A. Suresh (2011). « Codemeshing in academic writing : Identifying teachable strategies of translanguaging », *Modern Language Journal*, 95, pp. 401-417.
- CANDELIER, Michel (2008). « Approches plurielles, didactiques du plurilinguisme : le même et l'autre », *Les cahiers de l'Acedle*, 5, n°1, pp. 65-90.
- CHRAÏBI, Driss (1998). *Vu, lu, entendu*. Paris : Denoël.
- CICUREL, Francine (2000). « Avant-propos », *ELA*, 119, pp. 261-265.
- COSTE, Daniel, MOORE, Danièle, ZARATE, Geneviève (1997/2009). *La compétence plurilingue et pluriculturelle*. Strasbourg : Éditions du Conseil de l'Europe.
- CUMMINS, Jim & EARLY, Margaret (2011). *Identity Texts – the Collaborative Creation of Power in Multilingual Schools*. London : Institute of Education Press.
- DAGENAIS, Diane & MOORE, Danièle (2008). « Représentations des littératies plurilingues, de l'immersion en français et des dynamiques identitaires chez des parents chinois », *Canadian Modern Language Review*, 65, n°1, pp. 11-31.
- DION, Robert, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, RIESZ, János (2002). *Écrire en langue étrangère*. Québec : Éditions Nota Bene.
- GAUVIN, Lise (2000). *Langagement*. Montréal : Les Éditions Boréal.
- GROSJEAN, François (1995). « Le bilinguisme et le biculturalisme : essai de définition », *TRANEL*, 19, pp. 13-41.
- HUSTON, Nancy (1999). *Nord Perdu*. Arles : Actes Sud/Leméac.

HUSTON, Nancy & SEBBAR, Leïla (1986). *Lettres parisiennes – Histoires d'exil*. Paris : J'ai lu.

MATHIS, Noëlle (2013). *Identités plurilingues et création textuelle en français langue étrangère : une approche sociolinguistique d'ateliers d'écriture plurielle*. [on-line], Thèse de doctorat. Université d'Avignon & Simon Fraser Université. <URL: <http://www.theses.fr/2013AVIG1121>>.

MATHIS, Noëlle (2014). « Quand le multiple s'y mêle : récit et réflexivité d'une animatrice d'ateliers d'écriture entre plusieurs langues ». *Actes du colloque Aix-Marseille Université « Former aux ateliers d'écriture à l'université, vingt ans après : métamorphoses, pratiques, perspectives »*, [on-line], <URL: <http://duécriture.canalblog.com>>.

MOORE, Danièle & BROHY, Claudine (2013). « Identités plurilingues et pluriculturelles » in Jacky Simonin & Sylvie Wharton (éds.), *Sociolinguistique du contact : Dictionnaire encyclopédique des termes et concepts*. Lyon : ENS-Éditions, pp. 289-315.

MOORE, Danièle (2006). *Plurilinguismes et école*. Paris : Didier.

MOUAWAD, Wajdi (2008). *Seuls. Chemin, texte et peintures*. Arles : Actes Sud.

ROBIN, Régine (2003). *Le deuil de l'origine. Une langue en trop la langue en moins*. Paris : Éditions Kimé.

VAN DEN AVENNE, Cécile (2013). « Écrits plurilingues » in Jacky Simonin & Sylvie Wharton (éds.), *Sociolinguistique du contact : Dictionnaire encyclopédique des termes et concepts*. Lyon : ENS-Éditions, pp. 245-262.

## **UNE RECHERCHE QUALITATIVE SUR LES TRAJECTOIRES MIGRATOIRES DES MIGRANTS : DU RECUEIL DES OBSERVABLES À L'ANALYSE DES DONNÉES**

**ABLA MATALAH**  
Laboratoire CERIEC  
[abla69100@hotmail.fr](mailto:abla69100@hotmail.fr)

**Résumé :** Cet article porte sur la rencontre d'adultes migrants évoluant en milieu associatif avec les démarches biographiques par l'intermédiaire d'études de cas. L'enjeu de ce travail est de développer la dimension biographique, c'est-à-dire de partir du connu et de leur vécu pour aller vers l'inconnu, potentiellement le moins sécurisant. Et cela, en multipliant l'application en classe de différentes démarches biographiques comme le Portfolio contextualisé, qui permet à l'adulte migrant de progresser dans son apprentissage, d'acquérir des savoirs de base dans la vie quotidienne. Après avoir présenté quelques données importantes quant au cadre institutionnel de ce travail dans le but de mieux comprendre les enjeux politiques, sociaux et didactiques du terrain d'intervention, j'explicitai, à travers quelques exemples, les enjeux culturels de ces démarches biographiques. Je tenterai de dégager les enjeux réflexifs des approches biographiques notamment les liens entre les trajectoires migratoires incluant des parcours de « socio-autonomisation » et l'apprentissage de la langue française au sein de ces ateliers.

**Mots clés :** démarches biographiques, trajectoires migratoires, socialisation, milieu associatif, appropriation des langues.

**Abstract :** This article concerns the meeting of migrant adults evolving in local associations with biographical researches through case studies. The stake in this work will thus be to develop the biographical dimension, that is to leave the known, their real-life experience, to go towards the unknown, potentially the least reassuring. This will be done by multiplying the application in class of various biographical researches such as the contextualized Portfolio which allow the migrant adult to progress in his learning process, to acquire basic knowledge in his everyday life. Having presented some important data for the institutional frame of this work with the aim of better understanding the political, social and didactic stakes in the ground of intervention, I shall clarify through some examples the cultural issues in these biographical researches. I will try to release the reflexive challenges of the biographical approaches in particular to clarify the links between the migratory trajectories including of the courses of "socio-empowerment" and the training of the French language within these workshops.

**Keywords :** Biographical researches, migratory paths, multilingual socialization, local associations, appropriation of languages.

## Introduction

Le concept de Portfolio est à l'origine un outil utilisé dans le domaine artistique. Il se compose de certaines réalisations de l'artiste. Récemment, ce concept a été transposé dans le domaine scolaire avec l'objectif de stimuler l'apprentissage, de reproduire le parcours d'apprentissage formel et informel de tous les types d'apprenants en jouant le rôle de témoin. Ces différentes approches, comme les récits de vie et les biographies langagières, peuvent être englobées au sein d'un Portfolio contextualisé. Pour rappel, les Portfolios Européens des Langues s'articulent autour de trois parties, à savoir :

- une biographie langagière et un passeport des langues permettant aux apprenants d'y répertorier leurs connaissances, expériences linguistiques et culturelles.
- une grille d'auto-évaluation incluse dans la biographie langagière les invitant à réfléchir à leurs apprentissages et aux stratégies qu'ils peuvent mettre en place.
- un dossier personnel dans lequel l'utilisateur peut consigner des travaux.

Cette structure est, bien entendu, à faire évoluer dans le cadre d'un Portfolio contextualisé car, comme son nom l'indique, le but est de l'adapter en fonction du public-cible. Dans notre contexte d'utilisation en tant que formatrice travaillant dans le milieu associatif j'ai créé et mis en place plusieurs Portfolios contextualisés depuis l'année 2008-2009 (associations, centre sociaux et organisme de formation). Mon statut de formatrice m'a permis de réaliser une immersion totale au sein de ce milieu, de pouvoir faire un bilan sur le contenu de l'apprentissage avec les besoins langagiers des apprenants et les objectifs des formateurs mis en place pour les réaliser et, d'autre part, pouvoir effectuer des entretiens avec les apprenants, ce qui nécessitait d'instaurer une relation de confiance. Le recueil d'observables s'est donc constitué directement au sein des cours par le biais d'un mode d'« observation combinatoire » (Razafi, 2008 : 168) constitué d'observations participantes, d'entretiens, d'interactions, de transcriptions dans un journal de bord, d'observations empiriques, de reconstructions de données informelles, de productions écrites et orales d'adultes migrants. C'est pourquoi la majorité des observables sont constitués d'interactions groupales ou individuelles animées en classe, recueillies par le biais de divers mediums (audio-visuels, supports écrits, photographiques...) et d'observables non sollicités, c'est-à-dire « des discours produits en dehors du dispositif explicite des observations » (Feussi, 2008: 162) qui permettront d'enclencher et de justifier des entretiens compréhensifs et semi-directifs. Ce mode « d'observation combinatoire » nous a permis de bénéficier d'une meilleure adaptabilité aux conditions de notre terrain d'enquête. En effet, en

cumulant ces différentes modalités, nous avons pu, en premier lieu, combler la lacune de ne pouvoir toujours enregistrer en direct les apprenants mais de devoir transcrire *a posteriori* certaines données qui nous paraissaient intéressantes. Ce ne fut donc pas des entretiens au sens canonique mais recueillis par le biais de stratégies dans le but de laisser les apprenants libres de répondre ou de ne pas répondre aux questions. En cumulant ces différentes modalités, cela nous a donné l'opportunité de mettre en place une stratégie de contournement, qui n'est pourtant pas caractéristique de l'approche biographique, et de pouvoir conserver cette stratégie tout au long de notre enquête. Nous avons aussi utilisé la méthode des commentaires provoqués : « méthode consistant à faire parler des sujets ou des groupes sur des cas spécialement construits pour solliciter leurs réactions et leurs jugements, pour analyser, ensuite, ces 'commentaires' en fonction de divers objectifs » (Muccielli, 1996 : 27). Cette dernière méthode, que nous avons adaptée en confrontant les apprenants à leurs propres commentaires, présente l'intérêt d'être une instance de vérification des données précédemment recueillies. Les apprenants, en revenant sur leurs commentaires, peuvent les compléter en donnant davantage de précisions ou éventuellement les modifier. Dès lors, cette méthode permet d'aller vers l'approfondissement des observables, ce qui est caractéristique de la méthodologie qualitative. Au niveau de la construction et de l'analyse de ces observables, nous avons tenté d'engager et d'alimenter avec nos apprenants, des entretiens qui se rapprochent de la conversation. La grille, dans le cadre des entretiens compréhensifs, est très souple et nous avons fait le choix d'une grille d'entretien basée sur une progression thématique. Certaines parties de ce corpus ont servi à la construction du matériel didactique. Ainsi, les mediums constitueront des supports de recherche et des supports didactiques. L'une des premières activités mises en place, portait sur le spectacle « *Pose ta valise* »<sup>1</sup>. Ce spectacle fut créé à partir d'ateliers d'écriture sur les thèmes de l'exil, du départ et de l'arrivée. Le fait d'avoir réuni dans ce spectacle théâtral plus de soixante-dix témoignages de femmes constituait pour notre recherche un medium adéquat dans la mesure où les thèmes abordés rejoignaient nos perspectives de recherche. Le titre évocateur du spectacle « *Pose ta valise* » a effectivement permis d'amorcer la discussion et d'apprendre où chacun des apprenants a pu poser sa valise et les raisons de son départ. À travers le spectacle « *Pose ta valise* », qui a servi de point de repère et d'appui à une séance de Portfolio sur les départs et les arrivées, les apprenants se sont progressivement détachés de ce medium pour s'appuyer sur le récit de leur camarade. Il

---

<sup>1</sup> Spectacle créé par la compagnie Théâtre du Grabuge [disponible le 20/05/2015] <URL : <http://www.theatredugrabuge.com/valise.php>>.

s'est alors créé une sorte d'effet « yoyo », les apprenants se mettant à établir des liens entre les différents parcours des membres du groupe. L'utilisation de ce spectacle comme medium nous a surtout permis de travailler sur les représentations du statut de migrant et de ses difficultés. Les apprenants se sont effectivement rendu compte que leur situation était similaire à celle de beaucoup d'autres personnes : ils ont donc fait le lien entre parcours personnels et histoire collective. Par l'intermédiaire de ce medium, des sentiments comme la déception, la tristesse, la joie, ainsi que les éléments composant leur valise ont émergé. Ces textes restent, pour la plupart, des textes lacunaires, partiels, qui mettent en évidence les événements les plus significatifs, des liens entre leurs trajectoires migratoires incluant des parcours de « socio-autonomisation » et l'apprentissage de la langue française ont pu surgir sachant que je défini le parcours de « socio-autonomisation » (Matalah, 2014 : 75) comme étant le passage d'un état initial (pays de départ) vers une aspiration à l'autonomie dans un état actuel (pays d'arrivée). Cette « aspiration » peut se concrétiser, ou non, dans la phase de ce parcours, et peut ainsi se traduire par de multiples tentatives d'adaptabilité réussies, ou non, menées dans des domaines variés de la vie sociale tels que le domaine du travail, du logement, de la famille. Cela nous a permis d'acquérir une vision partielle sur des trajectoires migratoires qui sont des moyens pour nous de mieux comprendre les motivations et objectifs de leur apprentissage de la langue française. Nous avons donc sélectionné pour ce présent article trois trajectoires migratoires qui, d'une part nous paraissaient les plus développées, et d'autre part, entretenaient des points communs et pouvaient apporter un regard complémentaire sur certaines dimensions de leurs trajectoires.

C'est par l'intermédiaire du medium « pose ta valise » que fut déclenché le premier fragment de récit biographique de l'apprenante Sophie<sup>2</sup>. Cette dernière nous a présenté un témoignage de vie, mais surtout un témoignage d'un moment spécifique de l'histoire du Cambodge. Les différentes trajectoires migratoires respectent généralement cinq étapes importantes : les motivations du départ, la décision, le départ, le voyage et les premières difficultés dans le pays d'accueil. Perregaux (2006 : 34) synthétise ce processus par le biais d'une trame narrative qui illustre le parcours-type de migration de ces publics. Dans le cas de Sophie, sa trajectoire migratoire suit ces différentes étapes. Tout d'abord, un départ causé par un exil politique, ensuite le départ, que Perregaux intitule l'« événement », puis le voyage (une partie à pied et une autre en avion) et enfin ses premières difficultés en France. La trajectoire de Sophie est

---

<sup>2</sup> Transcriptions des entretiens recueillis pendant un travail sur la biographie langagière, Association Rib, 2010.

essentiellement marquée par un exil politique. Cette apprenante, originaire du Cambodge, est arrivée en France en 1974 fuyant un pays dévasté par la guerre. Une guerre civile entre les Khmers et les Khmers rouges qui a duré jusqu'en 1979. Son départ fut précipité, comme l'illustre l'extrait 1, ce qui a certainement entraîné de graves conséquences psychologiques :

24. S : Nous quand on doit arriver au pays, quand on est arrivé parce qu'en 74 la guerre dans mon pays, personne ... Il n'y a pas de valise, il n'y a que des vêtements sur le corps c'est tout (...)
30. S : La guerre au Cambodge.
31. A : Donc vous n'avez pas eu le temps de faire une valise ?
32. S : Non, non, non...
33. A : Vous êtes arrivée avec vos vêtements ?
34. S : Oui, parce que bon vous courez avec la valise ?! Parce que restez deux mois pour arriver en Thaïlande à cacher dans la forêt...
35. A : D'accord.
36. S : C'est pour ça, euh, nous les pantalons, il y a des gens les pantalons, des grands pantalons comme ça, arrivés en Thaïlande, restait que des slips c'est tout rayé.
37. A : Ils se sont déchirés, les vêtements...
38. S : Oui, déchirés...
39. A : Parce qu'en fait du Cambodge, vous êtes allés jusqu'en Thaïlande ?
40. S : Oui.
41. A : D'accord, vous êtes venue en avion, à pied ?
42. S : À pied. (*Ibidem*)

Lorsque les camarades de Sophie évoquent où ils avaient posé leur valise, cet élément n'évoque rien pour elle dans la mesure où, la concernant, elle n'a pas eu le temps de la prendre. Elle a simplement quitté le pays avec ses vêtements qui se sont détériorés au cours de son périple. Le caractère précipité de son départ signale que Sophie n'a pas eu le temps de faire ses adieux à ses proches, aux lieux de son enfance. Par conséquent, elle n'a pas eu l'occasion de préparer son départ dans des conditions sereines ce qui doit constituer le premier choc émotionnel d'une longue série. Cette confrontation en direct au récit douloureux nous a fait réaliser que déclencher des récits de vie, c'est aussi prendre le risque de remuer des souvenirs pénibles à la fois pour l'apprenant mais également pour les auditeurs dans le cas où ils auraient vécu des situations semblables. Or, sans l'utilisation de ce médium, Sophie n'aurait sans doute pas évoqué spontanément son exil politique. D'autant plus que cette dernière évoque les atrocités de la guerre, les meurtres ou plutôt le massacre par les Khmers rouges de familles Khmers entières notamment dans l'extrait 2 :

87. A : C'est quoi la différence entre les Khmers et les Khmers rouges?
88. S : Les Khmers rouges habitent dans la forêt, ils connaissaient pas la loi c'est quoi, qui voulaient tuer tous les gens qui...
89. A : Étaient dans la ville ? C'est ça, en fait ?
90. S : Dans la ville, tous les personnes, professeurs, docteurs, tous tuer !
91. A : D'accord. Et du coup, c'est qui a gagné c'est les Khmers ou les khmers rouges ?
92. S : À la fin c'est les Khmers qui ont gagné.
93. A : Et vous vous étiez une Khmer et vous vouliez fuir les Khmers rouges, ils tuaient tout le monde ou...
94. S : Oui, ils tuaient tout, toutes les familles entières.
95. A : Cela donc peut-être pour fuir la guerre : on fuit son pays parce que cela va plus.  
(*Ibidem*)

Cependant, dans le cas de Sophie, le récit partiel de sa trajectoire offre, d'une part, les traces d'une réalité historique et a pour but, d'autre part, de dénoncer le massacre de membres de sa famille. C'est ce qu'elle explique au reste de la classe et à moi-même. Elle tente de restituer son témoignage à travers un vocabulaire simple (distinction des Khmers par ville et campagne) en insistant sur certains points importants, notamment les meurtres injustifiés. Son arrivée en France a été, par conséquent, le résultat d'un parcours migratoire extrêmement difficile et dangereux. Son récit révèle que Sophie était à la fois dans une situation d'exil mais aussi de deuil avec la perte de certains de ses proches. Dès lors, à travers son récit restitué, on ne peut que constater que Sophie a nécessairement subi des conséquences psychologiques dont les séquelles ont influencé ses choix actuels et influenceront ses projets futurs. Cette dimension psychosociale est donc à prendre en compte dans son parcours d'intégration ; or, en tant que formatrice, il est difficile de gérer ce récit douloureux qui est déstabilisant pour l'ensemble du groupe. Pourtant, nous pouvons constater que Sophie apporte surtout un témoignage de l'histoire de son pays, de cette guerre sanglante, en nous confiant notamment la violence des Khmers rouges qui tuaient sans hésitation. En effet, outre la difficulté d'adopter une réaction de neutralité face à une telle confiance, il me semble que l'empathie exprimée a favorisé la cohésion de groupe : chaque apprenant écoutait attentivement le récit des autres, voire se sentait proche de leur vécu on constate donc une réelle écoute de la part des apprenants qui interagissent avec le témoignage vivant de Sophie créant une attractivité qui permet en parallèle de mener un travail à la fois sur la compréhension orale et l'expression orale. Ainsi, ce travail réflexif en co-exploration revêt un double avantage : tout d'abord, il permet à l'apprenant de réfléchir sur son parcours quant au processus de mise en mots, ensuite il

permet d'entrer dans une phase d'apprentissage de la langue. Progressivement, le médium de départ est relayé au second plan, les apprenants ne parlant plus de la trajectoire des autres mais de leur propre trajectoire. En outre, la situation du migrant évolue, son statut actuel ne se réduit donc plus uniquement à celui de l'exilé politique. Sophie était autrefois dans une situation de vulnérabilité mais, ce n'est peut-être plus le cas à présent. En revenant sur son récit, elle prend aussi conscience des progrès qu'elle a accomplis, de son évolution, et réussit à projeter ses objectifs. En effet, lorsque Sophie a commencé à travailler, elle dut mettre rapidement en place des stratégies afin de contourner sa non-maîtrise de la langue, par exemple, comme elle le relate elle-même, en comptant les stations de métro. Sophie souligne les problèmes d'adaptation au mode de vie français : la nourriture, les bus, le travail, la garde de ses enfants. Elle évoque également les stratégies mises en place pour pallier ses lacunes, notamment linguistiques, des stratégies qui deviennent pour les autres apprenants, surtout les primo-arrivants, des conseils pour les premiers temps dans le pays d'accueil. Les parcours migratoires varient d'un apprenant à l'autre, le récit de ces diverses expériences migratoires permet de témoigner aux générations futures des conditions de vie des migrants. Elle nous a livré les détails de son départ, de ses premières difficultés, notamment au niveau de la langue écrite, le « choc » culturel, d'autant plus qu'elle n'a jamais été scolarisée, analphabète dans sa langue première, ce qui a eu des répercussions sur sa vie quotidienne en France, comme en témoigne l'extrait 3 :

101. A : D'accord, ok donc le moment du départ et maintenant on va arriver au moment de l'arrivée. Donc je vais réécrire comme ça je vous le ferai passer la prochaine fois, je vais juste réécrire ce que vous avez dit. Alors au moment de l'arrivée, c'est-à-dire une fois que vous êtes à l'aéroport mais de l'autre côté.

102. N : Là, c'était dur. [Rire]

103. S : C'est vrai quand je suis arrivée à Paris, en France, bon comme nous jamais mis les pieds à Paris, vous savez, le Paris est bien, il est grand, mais quand vous ne parlez pas le mot français, c'est compliqué pour nous, vous n'arrivez pas à trouver les toilettes, après chercher le sel, demander, quand vous ne savez pas lire vous prenez n'importe quoi, vous goûtez, n'importe quoi, c'est vrai ! Nous on est comme ça, nous demandons le grand sel en morceaux on ne sait pas si c'est du sel ou c'est pas du sel, on goûtait. Quand chez nous on mettait dans des sacs comme ça, oui c'est du sel, c'est machin... Mais ici, la boîte en carton qui était fermée, on voyait les grains mais on ne sait pas si c'est du sel, quel goût, mais on goûte...

104. A : Vous étiez obligé en fait obligé d'acheter pour voir si c'était du sel ou pas ?

105. S : Oui dans les magasins, c'est vrai pour chercher du sel mais nous ce n'est pas parler c'est quoi du sel ?! C'est quoi du sucre ? [Rire]

106. A : Non mais c'est vrai.

107. S : C'est vrai, c'est ça.

108. A : Du coup vous avez fait comment ? Du coup, vous avez pu vous débrouiller comment?

109. S : Du coup, arrivés chez nous, nous voyons des grains et puis c'est vrai cela ressemble au sel mais non c'est du produit pour faire le ménage... »

110. A : Non. (*Ibidem*)

Je note, par le biais de ces anecdotes qu'elle rapporte, une certaine frustration, notamment dans la séparation contrainte d'avec son nouveau-né. Elle est aujourd'hui capable de procéder à une certaine prise de recul, une prise de distance vis-à-vis de son vécu qui fut parsemé de situations d'incompréhension profonde. Avant même le début de son parcours de « socio-autonomisation », je constate que, dans sa trajectoire, les premières difficultés dans le pays d'accueil se cumulent à une expérience migratoire douloureuse.

Dans le cas de Fathia, le second exemple de trajectoire migratoire, l'absence d'expérience professionnelle a eu des conséquences sur son parcours de « socio-autonomisation » depuis son arrivée en France il y a dix ans. Fathia, originaire d'Algérie, avait 49 ans au moment de l'entretien. Elle a, au cours de l'entretien, fait le choix de s'exprimer en arabe, estimant que son niveau oral en français était insuffisant. Par ailleurs, au cours de l'interaction, elle utilisera de manière involontaire des mots français arabisés. Ils sont mis en évidence dans les transcriptions par le caractère italique tels que : « *changite* » ; « *parlou* » ; « *achetou* »<sup>3</sup>... etc. Cette apprenante, tout comme Sophie, n'a pas été scolarisée, mais elle a reçu un enseignement religieux qui lui a permis de maîtriser la langue arabe à l'écrit. Toutefois, elle garde de mauvais souvenirs de cet apprentissage, liés aux conditions difficiles de travail dans des installations précaires comme en témoigne l'extrait 1 : « Il y a eu une vague de pluie dans notre village, les maisons se sont détruites et cela a détérioré la mosquée, je suis donc allée, *changite*, dans une autre mosquée» (*Ibidem*). Cet enseignement religieux fut brutalement interrompu avant l'adolescence, ce dont elle conserve une certaine frustration. Bien que l'apprenante soit lucide quant à l'influence de son âge sur sa mémoire, elle accuse cependant cette dernière d'être l'origine de tous ses maux : elle éprouve des difficultés à retenir les éléments travaillés au sein de l'atelier comme l'illustre un passage de l'entretien extrait 2 :

---

<sup>3</sup> Transcriptions des entretiens recueillis pendant un travail sur la biographie langagière, Centre Social de Pierre Bénite (Lyon, France), 2010.

239. F : Regarde aujourd'hui mon nom je l'ai écrit difficilement, regarde la situation dans laquelle je me trouve. Hum. Quand une personne dans l'âge cela devient très difficile.  
240. A : Ce qui est difficile c'est que vous ne mémorisez pas c'est ça ?  
241. F : Oui, je te l'ai dit l'autre jour, je regarde le tableau, écrire bien, *posi* question bien après je rentre à la maison perdu. (*Ibidem*)

Fathia est venue en France dans le cadre d'un regroupement familial. Son apprentissage a été retardé en raison d'une illusion : celle d'un retour en Algérie. En effet, pensant pouvoir y retourner définitivement, son mari n'a pas souhaité lui enseigner le français. Il lui a affirmé vouloir éviter d'encombrer sa tête avec des enseignements qui lui seront par la suite inutiles. Or, ce « retour » envisagé est généralement un retour improbable et une illusion commune à de nombreux immigrés. Suite au décès de son mari, elle n'envisagera plus de retour définitif en Algérie mais cela la conduira à s'isoler d'autant plus qu'elle ne maîtrise pas la langue française. N'ayant pas beaucoup d'amis et de proches en France, elle m'avoue que la principale difficulté qu'elle rencontre est la solitude : « La difficulté c'est la solitude, la solitude c'est vraiment pénible » (*Ibidem*). C'est pourquoi cette apprenante est rarement absente en classe, d'une part du fait de l'importance donnée à l'enseignement qui prend un caractère vital comme on le constate dans l'extrait 3 :

183. F : Je me suis accrochée à l'école c'est pour ça.  
184. A : Voilà.  
185. F : C'est pour cela que je te parle, c'est obligé.  
186. A : D'accord. Et depuis votre entrée, vous que euh, que euh [silence]  
187. F : Quand j'apprends quelque chose je rentre heureuse à la maison je te jure. Hum, hum, je te jure heureuse à la maison. (*Ibidem*)

Et d'autre part pour le caractère socialisant des cours, qui constitue, pour elle, l'une de ses rares sorties, lui donnant l'occasion de s'ouvrir aux autres, à une autre culture, tout en progressant. Les cours lui offre, comme elle le déclare, une ouverture sur le monde extérieur. L'élément déclencheur l'incitant à pousser la porte de la salle de classe a été un entretien avec une assistante sociale : « Même l'assistance sociale m'a dit : 'Madame, va à l'école et étudiez car tu viens me dire deux, trois mots et tu me regardes, ce n'est pas bien. Tout le temps tu m'emmènes quelqu'un qui vient traduire pour toi, apprends c'est mieux pour toi' ». (*Ibidem*)

En effet, Fathia, ayant perdu son mari, s'est senti contrainte d'entrer en apprentissage par les encouragements d'une assistante sociale qui, un jour, s'est irritée

de la voir dépendante des autres, comme cette dernière l'explique dans ce dernier extrait. Pour l'apprenante, la motivation était essentiellement d'accéder à l'indépendance, une aspiration à l'autonomie que l'on retrouve également chez Sophie. Mais concernant Fathia, elle insiste particulièrement sur cette volonté d'être capable de mener seule les tâches de sa vie quotidienne, du fait qu'elle soit isolée certaines choses sont, pour elle, difficiles à effectuer comme se rendre à la banque, aller chez le médecin, faire les courses, autant de tâches qui lui permettent dans le même temps de pratiquer le français. Au départ, elle était tributaire de son mari, qu'elle suivait partout et en permanence, comme elle le relate. À son décès, elle se retrouve seule, complètement démunie, devant affronter le monde extérieur ; elle éprouve alors de nombreuses difficultés, comme elle nous le confie. Ainsi, elle a conscience que la maîtrise de la langue peut lui permettre de s'intégrer, ou du moins, de pouvoir vivre plus facilement au quotidien. Fathia, comme certainement de nombreux adultes migrants, ne ménage pas ses efforts pour « franchir le mur de la honte et surmonter les craintes angoissantes d'un nouvel échec » (Stercq, 1994 : 45). Heureusement, certains apprenants parviennent à surmonter un grand nombre d'obstacles comme en témoigne la détermination de Tassadit.

Le troisième exemple de trajectoire migratoire est celui de Tassadit. C'est une femme âgée de trente-neuf ans, également d'origine algérienne, comme Fathia. Elle est plus précisément Kabyle. Tassadit, en France depuis quatre ans, est une primo-arrivante de niveau A.1 en français. Elle assiste aux ateliers depuis trois ans de manière irrégulière. Le critère du temps de présence en France n'est pas toujours significatif du niveau de l'apprenant ; en effet, Fathia est en France depuis dix ans, Sophie depuis trente-sept ans. En revanche, un critère probablement déterminant est celui de l'entrée dans le monde du travail comme c'est le cas de Sophie. Pour Tassadit, il s'agit du critère de la scolarisation. En effet, Tassadit fut scolarisée jusqu'à l'équivalent du collège, ce qui lui a permis d'apprendre le français et l'arabe. Par ailleurs, on relève dans sa biographie langagière qu'étant d'origine kabyle, elle a pris l'habitude de parler deux langues : l'arabe dialectal algérien et le kabyle, ce qui peut constituer un élément positif dans son apprentissage. L'entrée en France s'explique, comme dans le cas de Fathia, par un regroupement familial, mené par un mari sur lequel elle s'appuie et dont elle est encore dépendante : « Voilà je débrouille c'est... Si c'est loin je vais avec mon mari ». L'arrivée en France ne se fait pas sans embûches ni sans tension : l'absence de la famille est un élément qui revient souvent dans son discours. Elle le mentionne ici à deux reprises :

99. A : C'est-à-dire la même mais à quel niveau par exemple ? Par rapport à l'Algérie ?  
Qu'est-ce qui est bien des points positifs et qu'est-ce qui... ?
100. T : Ici c'est bien mais pas de famille. [Rire]
101. A : C'est la famille qui vous manque ?
102. T : Voilà c'est la famille.
103. A : C'est surtout le euh... Le manque, le soutien de la famille quoi...
104. T : Voilà, voilà c'est la famille... (*Ibidem*)

Cette apprenante est mère d'un jeune garçon de trois ans, situation qui la pousse d'autant plus à être confrontée à l'environnement extérieur et donc à communiquer en français, dans le cadre de l'accompagnement de son enfant : dans le domaine de la santé (médecin) et du socio-éducatif (crèche) afin d'exprimer ses symptômes, récupérer son enfant, savoir si la journée à la crèche s'est bien déroulée,... ; en d'autres termes, pouvoir mener à bien des interactions classiques de la vie quotidienne. Elle a clairement signalé au cours de l'entretien être l'unique responsable de sa volonté d'apprendre le français : « C'est moi, c'est moi ». L'une des motivations personnelles qui la poussent vers l'apprentissage est de maîtriser l'oral, ne plus parler « avec l'accent » et la lecture : « Parce que je veux parler bien français, je veux écrire bien le français » ou « écrire toute seule ». Concernant Tassadit, mais c'est aussi le cas de Sophie et Fathia, la non-maîtrise de la langue est perçue comme un facteur d'exclusion. Effectivement, pour ces apprenantes, de nombreux problèmes comme le fait de ne pas trouver d'emploi ou toute situation de gêne lors d'un rendez-vous administratif, proviennent de leur non-maîtrise du français. Par conséquent, l'apprentissage de la langue devient facteur de pouvoir qui contribue à surmonter certaines difficultés, liées notamment aux différences culturelles. L'apprenante ressent le désir d'apprendre car cela lui permet d'éviter des situations embarrassantes. La honte de l'apprentissage et la gêne de l'échec entrent en jeu à l'extérieur de l'atelier, comme en témoigne la gêne provoquée par l'intrusion d'un inconnu dans l'atelier au moment de l'entretien : être l'objet d'une moquerie, être montrée du doigt comme étant différente, c'est ce qui caractérise cette gêne : «Voilà, j'ai peur quelqu'un parle avec moi je trompe... voilà » (*Ibidem*). Cela conduit à la dévalorisation de soi, au sentiment d'être « trop bête ». Certains apprenants reposent donc tous leurs espoirs sur cet apprentissage, ce qui peut me semble-t-il, leur réserver à l'avenir des déceptions dans le cas où certains d'entre eux ne parviendraient pas à surmonter leurs difficultés malgré une bonne maîtrise du français. D'où l'importance, pour la majorité des apprenants, d'être surtout capable de lire et écrire. Comme le souligne Catherine Stercq, cet enjeu devient un défi personnel,

un but à atteindre. Le monde de la littérature, du livre se pose selon elle comme un monde mystérieux à décoder, très attirant, mais aussi incontournable pour pouvoir prétendre avoir une formation complète : « La relation de l'homme à l'écrit est loin d'être banale. Elle se définit dans un rapport social et culturel et puise des racines dans le sacré. Écrit, objet symbole, au pouvoir mythique, tel que quand on ne sait pas lire et écrire, non seulement on ne sait rien, mais on n'est rien. Aussi apprendre à lire et à écrire met en jeu l'ensemble des déterminants sociaux et culturels des systèmes de valeurs de l'individu » (STERCQ, 1994 : 57). La motivation principale, au-delà de savoir lire et écrire, est l'accès à l'emploi que permet l'apprentissage, ce qui constitue un bien précieux pour Tassadit. En effet, cette dernière voit dans le fait de se rendre à l'école, une action similaire à celle de se rendre au travail, signe que sa vie change, lui permettant d'acquérir un nouveau positionnement. Mais avant même d'atteindre cette étape, constat valable chez la majorité des apprenants concernés, Tassadit possède une compréhension orale relativement bien maîtrisée de la plupart des énoncés, a fortiori s'ils sont émis avec un débit modéré : « Je comprends quelqu'un parle comme ça avec moi tout doucement je comprends mais quelqu'un vite fait comme ça je comprends pas des mots » (*Ibidem*). Toutefois, on relève un fossé par rapport à l'expression orale, comme l'illustrent si bien les propos de l'apprenante au sujet de sa communication avec son époux : « Des fois, lui il parle en français mais moi je répons en kabyle » (*Ibidem*). Venir apprendre le français, ne pas savoir lire et écrire ou ne pas être allée à l'école génèrent des sentiments de honte chez certains adultes migrants. Ces derniers intègrent l'atelier de façon discrète. Certains sont gênés par rapport à leurs camarades, ce qui se traduit chez Tassadit par un sentiment d'être impuissante, complètement désarmée face à l'incompréhensible : « Des fois je reste comme ça... Je comprends pas... [rire] Voilà, toujours... » (*Ibidem*). Bien heureusement, l'apprentissage en cours porte ses fruits grâce à une application immédiate dans la vie quotidienne et des résultats rapides.

## **Conclusions**

L'un des points qui surgissent de ces différents entretiens est le caractère instable de l'enseignement : ces apprenantes ont toutes connu plusieurs formateurs. Par conséquent, chaque année, un délai de mise en confiance est nécessaire, il faut procéder à une nouvelle identification des besoins, etc. D'où l'intérêt de conserver une trace écrite de leur parcours et de leur progression. Cela permettrait d'éviter à chaque nouveau formateur de partir d'une feuille blanche et d'avoir à sa disposition un certain

nombre d'éléments concernant le niveau de l'apprenant, ses difficultés ciblées, les objectifs déjà travaillés, etc. Par ailleurs, apparaît une motivation très forte de la part de ces apprenants, qui se caractérise par leur envie de progresser. Leurs objectifs d'apprentissage sont liés à un désir d'améliorer leur quotidien, de devenir autonomes, ce qui témoigne de leur volonté de s'intégrer dans la société d'accueil. La motivation peut être d'ordre psychologique, suite aux bouleversements opérés quant aux rôles au sein de la famille, notamment lorsque les enfants servent de soutien aux parents. Leur isolement conduit à un manque d'autonomie, une dépendance, comme l'ont affirmé certaines apprenantes à l'égard de leur mari ou de leurs enfants. Cela révèle que le découragement a souvent fait obstacle dans leurs trajectoires et a généré, comme dans le cas de Fathia, un contretemps dans l'apprentissage. Rappelons que cette dernière estimait que l'apprentissage était inutile, étant donnée l'absence de projet de construire son avenir en France. Ces entretiens restent des discours en suspens, synonymes d'une certaine pudeur mais ont tous le mérite de dévoiler la banalité quotidienne de femmes et d'hommes déracinés dont les trajectoires personnelles sont généralement occultées. Or, il ne peut y avoir intégration sans cette prise en compte du migrant dans son intégralité de la part des formateurs et des institutions. En effet, celui-ci, en entrant dans le pays d'accueil, pénètre dans un espace méconnu qui demande un temps d'adaptation ; il subit parfois, comme Sophie, des pertes de repères et d'identité. Ce temps d'adaptation peut se traduire, notamment, par un manque de reconnaissance qui peut concerner les expériences passées, les compétences, les diplômes, les langues et qui débouche sur une dévalorisation de soi pouvant aboutir à des blocages psychologiques. Par ailleurs, un autre problème lié à cette non-prise en compte des spécificités du migrant est que le sentiment d'infériorisation peut se transmettre sur plusieurs générations. Dans cette même logique, le Conseil de l'Europe prône les effets favorables du plurilinguisme, mais est-ce réellement mis en place sur le terrain ? Ne s'agit-il pas ici d'un « consensus de surface », bien éloignées des réalités ? Cela pose la question de la mise en pratique du plurilinguisme, notamment en proposant des outils concrets à exploiter en classe. S'ajoute à cela un manque de confiance en soi de la part des apprenants, entretenu par la politique d'accueil ; par exemple, dans le cadre du CAI, il n'est nullement question des répertoires langagiers des migrants dans la mesure où ce contrat est le reflet d'une politique monolingue et républicaine. Au contraire, la reconnaissance des spécificités du migrant est le meilleur moyen de ne pas le stigmatiser et de faciliter son intégration. Ainsi, le migrant n'est pas appréhendé selon ses lacunes mais selon la globalité, la complexité et la richesse de son parcours langagier, professionnel, familial. L'image du migrant devrait être évolutive, plurielle,

riche en nuances et non pas figée selon des stigmatisations et des dépréciations sociales conduisant à des blocages linguistiques. Face au dépaysement dû au passage d'un modèle culturel à un autre, les difficultés de l'apprentissage conduisent nos apprenants vers un ennui profond et poussent parfois vers l'isolement. Toutefois, le « choc » culturel est à nuancer dans la mesure où la distance culturelle s'amointrit grâce à l'accessibilité de certains médias tels qu'internet et la télévision. Ainsi, la formation en milieu associatif est fortement marquée par cette « visée insertion sociale » qui est encore aujourd'hui profondément ancrée au sein de la formation des migrants. Cette formation se décline sous différents aspects selon les organismes associatifs. Certains ont tendance à privilégier l'utilitaire, le « fonctionnel », c'est-à-dire les besoins immédiats, à un travail linguistique plus solide. Pourtant, ces deux visées gagneraient à être travaillées simultanément. C'est pourquoi, a découlé l'idée de l'initiation des publics migrants adultes en milieu associatif, aux approches biographiques. Ce type de démarche peut comporter une dimension psychologique afin de travailler sur certains blocages comme ceux liés à un exil politique (cas de la trajectoire migratoire de Sophie) et relever un certain nombre de défis didactiques. Ces défis doivent donc prendre en compte les langues et les cultures de chaque apprenant, de leur diversité, en d'autres termes favoriser l'acceptation de soi et l'affirmation des capacités. Les approches biographiques s'ouvrent sur un champ pluridisciplinaire en sciences humaines et sociales qui permettent d'obtenir des clefs d'interprétation (Perregaux, 2002 : 82) qu'il s'agira pour moi de transposer dans le domaine de la formation de migrants adultes en milieu associatif et identifier dans quelle mesure de nouveaux modes de socialisation peuvent ainsi émerger. On peut constater qu'elles ont valeur de témoignage historique et social, qu'elles permettent de mieux connaître les apprenants (difficultés rencontrées, objectifs, parcours scolaire...), les influences de l'environnement extérieur, pour mieux identifier leur besoin et les aider à s'autonomiser dans les domaines de leur choix : le migrant n'est pas appréhendé selon ses lacunes mais selon la globalité, la complexité et la richesse de son parcours langagier, professionnel, familial. Faire des retours en arrière peut donc permettre de mieux mesurer son évolution, ses progrès. Nous tentons de mettre en évidence que les démarches biographiques peuvent avoir pour objectif de verbaliser les implicites qui peuvent constituer autant de blocages à l'appropriation des langues. Or, ces non-dits constituent des représentations inconscientes des apprenants et l'un des intérêts des démarches biographiques est en l'occurrence de cibler et d'agir sur ces représentations, permettant notamment de *défiger* celles liées à l'apprentissage. Les conséquences directes en sont la relativisation des différences culturelles, la promotion de l'intercompréhension et finalement la

contribution à l'amélioration de la pratique du français. Cette ouverture sur une pédagogie de la conscientisation de l'apprenant se fait en binôme, dans la mesure où il s'agit d'un outil d'enseignement, un intermédiaire entre le formateur et l'« apprenant » : tous les deux peuvent donc faire évoluer leurs représentations vis-à-vis de l'apprentissage et de leurs pratiques de formateurs ou d'apprenant. Dès lors, les démarches biographiques seraient des supports au profit du formateur et/ou chercheur, de l'apprenant et entre les apprenants mais cette réflexivité ne se limite pas au binôme apprenant-formateur : rien ne nous retient de tenter de faire évoluer les représentations des institutions et décisionnaires car la reconnaissance devrait être réciproque afin de légitimer la position de l'adulte migrant comme sujet plurilingue. Les trajectoires migratoires ne peuvent peut-être pas surmonter les blocages mais peuvent permettre de les repérer afin de mieux se projeter dans des solutions et des projets d'avenir notamment dans le monde professionnel. Cette « socio-autonomisation » revêt une dimension identitaire qui recouvre aussi le parcours scolaire, les expériences professionnelles, personnelles, les séjours linguistiques mais également les objectifs futurs tant au niveau de l'apprentissage linguistique que professionnel de l'apprenant. Tout ce qui se rattache à la vie passée/à l'historicité de l'apprenant et qui explique ses choix à venir peut être mis en valeur par l'intermédiaire des démarches biographiques. Il serait donc fécond de créer des passerelles entre différentes dimensions de ce parcours langagier, scolaire et social.

## **Bibliographie**

FEUSSI, Valentin (2006). *Une construction du français à Douala – Cameroun*. Thèse de doctorat. Tours: Université François Rabelais.

MATALAH, Aba (2014). « Enjeux culturels des démarches biographiques auprès des publics migrants en milieu associatif », *TraverSCE*, n° 15, pp. 69-81.

MUCCHIELLI, Alex (2009). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.

PERREGAUX, Christiane (2002). « Auto-biographies langagières en formation et à l'école : pour une autre compréhension du rapport aux langues », *Vals Asla*, n° 76, pp. 81-94.

PERREGAUX, Christiane (2006). « Autobiographies croisées : la décentration libératrice d'une lectrice bilingue », *Français dans le Monde - Recherches et applications*, n° 39, pp. 31-41.

RAZAFIMANDIMBIMANANA, Elatiana (2008). *Langues, représentations et intersubjectivités plurielles : une recherche ethno-sociolinguistique située avec des enfants migrants plurilingues en classe d'accueil à Montréal*. Thèse de doctorat. Rennes: Université de Rennes 2.

STERCQ, Catherine (1994). *Alphabétisation et insertion socio-professionnelle*. Bruxelles : De Boeck Université.