

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

ZAKIA LOUNIS

Un.de Boumerdes – Algérie

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 surécriture¹.

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 pacte² 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

¹ Qui vient du terme surjouer utilisé dans le théâtre.

² 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 sérénité³, un retour dans le temps, l'envie d'effacer sa vie, de retourner dans le ventre maternel. Dans la littérature française du XIX^e 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-

³ 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 rapide⁴ 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

⁴ « 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.