

Mots à maux ou le « Vivre vrai » de la langue

Malika HADJ-NACEUR
Université d'Alger 2

« Les mots, il faut les conquérir
et les vivre. »

BORGES

« Le texte littéraire est bien le lieu
où il y a expérimentation sur
la langue. »

M.H. EXEL

ملخص: كلام آلام أو "القوة الحقيقية" للغة.

"تتجه اللغة حيثما شاءت لكنها سريعة التأثير بإيحاءات الأدب." هذا ما قاله أمبرتو إيكو (في كتابه *De la littérature*) وما يؤكد عدد من الكتابات الخيالية المغاربية والإفريقية المعاصرة. إن القراءة التي نقترحها من خلال ما سميناه بالكلمات المشوشة، اللغة الهجينة والمفردات الرمزية الإيحائية وما بين الكلمات ومختلف صيغ التعبير الهدامة التي تميزها تشهد على القدرة الإبداعية وحيوية وتطور لغة الكتابة، اللغة الفرنسية، وريثة الإقتباسات من ألسن أخرى والتي أعيد النظر فيها أصبحت محل إصداءات ومعبرة عن أوجاع الواقع. لغة وقحة لا بل لا حياة فيها، إحتفائية و/أو مشيرة، لعبية و/أو مرعبة... حسب الكتابات المدروسة، تكشف هذه اللغة عن مجال الممكن ذات الهيئة الهزلية وبقيمة الترياق.

Au Maghreb comme en Afrique sub-saharienne, au lendemain des « indépendances » au goût d'amertume, la langue d'écriture se donne à lire comme le lieu d'un ancrage aux remous de l'Histoire ; elle fait corps avec le vécu et est tenaillée par de multiples exigences. La littérature, en effet, foisonne d'exemples qui, à des degrés différents, affirment la volonté d'un déconditionnement du mode d'expression scripturale des écrivains, de sa désacralisation par rapport au langage normé acquis sur les bancs de l'école (étrangère d'abord, puis postcoloniale) ; volonté aussi de saisir le réel dans sa complicité et sa lucidité/ludicité, de mettre à nu les fractures qui affectent le pays, de faire de l'espace textuel le lieu d'une mise en scène de la langue. Les fictions créent leurs propres lois et inventent un monde où le langage de l'imaginaire n'est plus utilisé comme un outil servant à décrire ce monde mais comme un moyen de dire son rapport au monde, de communier avec lui.

L'ambition artistique de cette langue aux tonalités divertissantes-tourmentantes et/ou provocatrices... nous a interpellé. Nous tenterons d'en donner ici un aperçu à partir d'un corpus d'étude varié mais nécessairement limité, puisé dans la littérature au nord et au sud du Sahara.

Des mots chahuteurs...

Lorsque le romancier-dramaturge KATEB Yacine, universellement confirmé sur la scène de l'Olympia littéraire comme précurseur de la modernité des écritures maghrébines, proclamait pour justifier la force de son théâtre en trois langues : « Une langue appartient à celui qui la viole pas à celui qui la caresse. », il jetait déjà les bases d'un langage créatif jouissif, apte à placer le lecteur devant une/des suggestions de sens tout en investissant l'espace fictionnel de manière à lui insuffler sa respiration spécifique¹, à y traduire la primauté accordée à la recherche esthétique, laquelle – sans reléguer la référence au réel au second plan– prend cependant le pas sur le décrit, le transcende par les moyens propres à la littérature.

Dans cette perspective, il ressort d'une panoramique lecture de nombre d'écrits de ces dernières décennies que la langue d'écriture prend des allures tragico-ludiques, festives. Elle est infiltrée de mots qui

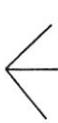
résonnent d'une présence sonore, charnelle, humorale, significative et féconde car ingénieusement en écho avec le vécu, au diapason du chaos qui est dans l'esprit du temps.

Le lexique spécifique qui a retenu notre attention est celui des mots que nous qualifierons de « chahuteurs » : lexique composé de vocables manifestant dans les textes une présence quasi-obsessionnelle, de prime abord incongrue, pour participer d'une saisie du monde par d'autres biais que ceux habituels, pour proposer au destinataire de l'œuvre postulé un pacte de lecture qui frappe l'écriture de soupçon. Par leur présence itérative, leur mode d'être pour ainsi dire ubiqué, ils opèrent une remise en cause de la langue et invitent à une lecture vigilante, attentive à tous les clins d'œil, à toutes les ruses et fantaisies du sens crypté souvent pluriel dont ils sont investis.

Parmi eux et pour nous en tenir aux plus représentatifs de la militance subversive stratégique de ce parler neuf, nous distinguerons les termes au sens gigogne participant d'un jeu de masque et de dédoublement, les créations langagières, les agrammaticalités et le glossaire de l'invective qui violente le corps textuel et revisite l'oralité native.

Les premiers sont magistralement illustrés, dans les écrits de l'écrivain congolais Sony LABOU TANSI et plus spécialement dans *L'Etat honteux*², par le vocable « hernie » aux occurrences si nombreuses, dans tout le roman et parfois même sur une même page, qu'on peut dire que c'est autour de lui que le roman se construit comme théâtre de l'écriture-spectacle mise en procès et comme lecture de la déconfiture carnavalesque, ubuesque, des dictatures africaines ciblées.

Ce terme se révèle sans signifié stable. Il revêt, en effet, diverses acceptions mais réfère toujours à un même discoureur : le Président Matillimi Lopez, « Je » mégalomane hissé au pouvoir étatique suprême à la faveur d'un coup d'état et représentant type à peine caricatural des nouveaux chefs des pays africains. Ces acceptions, dans un même contexte d'énonciation, peuvent osciller entre un référent sémique propre (hernie = excroissance pathologique, saillie anormale) et un lacs de significations hétéroclites

(hernie =  « Je »
phallus triomphant
territoire, état, etc.

dont la juxtaposition renvoie à un univers fantaisiste, tragiquement loufoque, à un embrouillamini savant qui traduit une vision du monde éminemment poétique où l'illusion référentielle du décrit n'est pas ornementale mais transfiguratrice de la réalité :

« Voici la vraie histoire de mon ex-colonel Martillimi Lopez, fils de Maman Nationale, commandant de sa hernie, la vraie histoire telle que se la racontent les gens de chez moi avec leur salive et leur goût du mythe, feu Lopez qui maintenant endort sa hernie historique au musée national pour l'éternité des éternités. »³

Ce passage qui résume le parcours ubuesque du Commandant Lopez, représentant type de ses doubles historiques et narrateur au « débit hétérotique »⁴ de son/leur histoire, est construit sur des jeux de mots où le mot « hernie » est en étroite corrélation avec l'appellatif périphrastique « Maman Nationale » référant aux « Etats honteux » fustigés, à la patrie-mère, génitrice honteuse, carnavalesque, qui a engendré les « guides excellentiels/ providentiels »⁵, les dictateurs étatiques monstrueux d'aujourd'hui et dont Lopez n'est qu'une caméléonesque et tragico-clonesque copie.

Dans toutes les autres pages du roman qui retrace, dans le détail, ce parcours, la dispersion des acceptions du mot « hernie » (en écho à la dispersion du discoureur dans ses doubles) est transgressive et chahuteuse de l'espace d'écriture car elle violente la langue et parasite le cheminement du sens, l'opacifie de manière à brouiller les pistes de lecture.

Ainsi, et à titre illustratif ⁶, de la phrase « Voici l'histoire de mon-colonel Martillini Lopez, fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant » (p. 7 –hernie = sexe), à la phrase « C'est la décision de ma hernie : la patrie sera carrée » (p. 10 –hernie = le discoureur = le nouveau Président), ou encore à celle « C'est jour de hernie chez moi » (p. 18 –hernie = vérité, confiance) comme à celles : « ...qu'ils ne vendent pas la peau de nos hernies avant

de les avoir tuées » (p. 28), « et mes frères, au galop, creusez, bêchez, fouillez, ne laissez nulle place où ma hernie ne passe et ne repasse » (p. 78) ... parodies de citations connues, il résulte un effet de tournoiement sémique quasi hypnotique auquel il est, de prime abord, vain de chercher une logique. Vu de plus près cependant, et compte tenu des associations qu'autorise une lecture analytique minutieuse mais qu'il serait fastidieux d'entreprendre ici, on décèle une panoplie de figurations imagées du pouvoir étatique incriminé. Ces figurations s'appellent les unes les autres pour créer des parentés caricaturales, un jeu de dédoublement et de masques tout à la fois des sens gigognes du terme⁷ et de la figure guignolesque du nouveau chef « Père de la nation » ... autre formule-tic participant du bruitage parasite et ludique du parler gouailleur du discoureur.

Dans le possible illimité de l'activité figurative intense du/des mots à valeur symbolisante distribué(s), dans le dérapage et le déplacement des significations, l'écriture se met en scène comme offensive séductrice sexuelle (pour parler figurément, compte tenu de l'obsession du référent phallique) pour mettre en jeu le sens du procès intenté et en jouer, en renvoyer un écho suggestif, l'inspiration créatrice des dictatures ubuesques africaines se voulant ouverture et liberté du dire-écrire, interpellation des consciences et postulation d'action réparatrice future.

Le propre de ces lexies receleuses et transformatrices du réel, en se répétant sur la chaîne discontinue des énoncés disparates qui composent l'imaginaire textuel, en « hoquetant » – métaphoriquement parlant – les turbulences du vécu et les maux du quotidien des peuples brimés, est d'aspirer à inventer un monde neuf, à le recréer : « L'art anti-destin peut aussi se nommer transcendance ou dépassement... » notait à juste titre Daniel-Henri PAGEAUX dans *Les ailes des mots*⁸.

Ces mots chahuteurs car ostensiblement et stratégiquement obsédants, producteurs d'agrammaticalités subversives (« casse-baguettes », « casse-nuits », « mâle national », « amant national »... pour ne citer encore que celles traductrices des obsessions sexuelles stigmatisantes et symboliques du discoureur) ont leur poids exact de vérité et de souffrance, de réalisme cru et de rêve d'un devenir

meilleur. Ils sont dotés d'une puissance proprement et suggestivement phallique et participent des fantaisies présidentielles du nouveau chef, de la langue humorale du texte figuration biaisée de l'arme du Nommo (la force du verbe nourri de la sève ancestrale), la parole de communication vraie, directe, à opposer au bavardage épuisant, stérile de Lopez (personnage d'ailleurs sexuellement impuissant), à la parole morte car fausse des dirigeants dictateurs ciblés. À l'impuissance des logorrhées verbales qui caractérisent les discours présidentiels, à l'inanité de leurs rêves démentiels de pouvoir absolu, s'oppose symboliquement la force fécondante du « crier-écrire »⁹ qui transfigure la page d'écriture en foire d'empoigne, en tribune libre où s'affrontent la puissance tragique, morbide, des maux du temps (l'actualité historique représentée) et celle des mots, du style offensivement facétieux de l'écrivain congolais, lequel d'ailleurs faisait dire à un autre de ses personnages : « Quand tu n'es pas le plus fort essaie d'être le plus malin. »¹⁰

Dans le même ordre d'idées et dans le contexte tragicoloufoque de ces indépendances confisquées, truquées, que dénoncent de nombreux autres écrits subsahariens, on évoquera le jeu-force du calembour « zéhéros » qui fonctionne comme une métaphore filée dans tout le roman de l'écrivain guinéen William SASSINE *Le zéhéros n'est pas n'importe qui*¹¹. Ce vocable est la contraction d'abord de héros/zéro (à un premier niveau de lecture) puis de héros/zéro/éros (à un second niveau de lecture) au fil des aventures picaresques du personnage propulsé de l'état de petit secrétaire d'un patron blanc à celui de « Camara toubabou » (p. 90), son collaborateur associé s'autorisant dès lors une vie de luxure et de rêves héroïques libérée de tout conformisme socio-religieux.

Dans les propos amers, lucides et cocasses qu'il tient tout au long de son parcours erratique, nous notons, entre autres, d'autres faits de langue qui relèvent de ce verbe festif, joyeux, à visée dénonciatrice du régime à la renommée funeste de Sekou Touré et de ses sbires : « Moi, je suis spécialiste des zéropéens » dira-t-il lors des épisodes lubriques relatant ses ébats avec la femme de son patron ; le jeu de mots « PDG »/ « pédégé » fortement récurrent¹² réfère aussi bien à une fonction étatique (Parti Démocrate Guinéen), au Président Directeur Général qu'au surnom attribué

par le peuple au chef d'état car « quand on est PDG... on a le droit de vie et de mort sur les autres », ou encore à « Camara-zéhéros » : « Te voilà PDG toi aussi mon pauvre Camara, me disais-je » lit-on quand il est promu patron associé.

Le nom propre lui-même du Président du pays est détourné de sa fonction d'appellatif et devient mot commun : « La foule se calma, comme quand le PDG s'approchait du micro de sa démarche magnétique pour sékouter » (p. 168).

Ce néologisme qui fustige l'autorité suprême du pays et, à travers lui, tous les autocrates au pouvoir qui imposent leurs discours au peuple et s'écoutent parler, comme toutes les fantaisies langagières au moyen desquelles la langue d'écriture s'empare du vécu sordide pour le tourner en dérision, comme aussi la désinence périphrastique titrologique du texte, comme d'ailleurs encore l'intitulé même et toute l'histoire d'un autre roman du même auteur – *Les Indépendances-tristes*¹³ –, montrent bien, qu'écrire dans cette langue française remodelée par l'imaginaire et où la désespérance du quotidien se conjugue avec la clairvoyance du recul qu'autorise le recours à l'humour, permet de prendre sa revanche sur le fatum, d'opposer à l'adversité de sa condition le rire supérieur d'une certaine estime de soi : « Le rire est l'expression d'une gloire soudaine issue de la brusque révélation d'une grandeur en soi » disait HOBBS¹⁴.

Même distance et égale impétuosité du dire dans cet univers sémique que régissent ces mots-images-leitmotiv constitutifs de cette langue-effraction – « maquis du peuple » – comme dirait Jean-Louis CALVET¹⁵, langue inventive qui n'exclue pas la ludicité et la lucidité critique : « Soleils de la politique » VS « soleils des indépendances » ; « Bâtard »/ « bâtardises des Indépendances » (A. KOUROUMA –*Les Soleils des Indépendances*) ; « Dipenda » (A. FANTOURE et T. U'TAMSI –*Le Cercle des tropiques*) ; « Lipadasse-là » (H. LOPES –*Le Pleurer-Rire*) ; « le temps du couvre-feu » dit « temps des morts en sursis » (T. BONI –*Matins de couvre-feu*) ...formules imagées qui, sous des modulations différentes, réfèrent toutes à l'aire néo-coloniale source de désenchantement tragique. Vocables communs au sens premier détourné, pures inventions langagières ou tournures périphrastiques, ils autorisent à assumer le fatum

en en jouant. Leur portée satirico-dénonciatrice fonctionne sur un double-entendre : celui festif, joyeux, des festivités nationales (remémorées et fustigées ou célébrées, selon les textes) et celui contre-festif, subversif et/ou carnavalesque de la traduction du courroux des populations qui ont perdu le goût de la liesse collective, celui donc des masques de l'écriture, des travestissements ludiques interpellatifs de la langue manipulatrice, parole oblique qui fraie un chemin de connaissance du monde honni qu'elle démasque, fustige et tente de re-crée dans des fictions qui fondent leurs propres lois du dire-écrire-lire. Cette langue hors les normes communes d'usage n'est plus descriptive du monde¹⁶ mais devient moyen de dire son rapport au monde nouveau. Son effet-jeu prend des allures de défi parfois jusqu'à l'extravagance, chez S. LABOU TANSI surtout : le mot « viande » entre autres, comme nombre d'autres lexies littéralement ou connotativement corporelles (« déchirer », « broyer », « presser », « bouffer », « manger », « arracher », « crever », « violer » ... référant aux scènes crues, nombreuses, de tortures sadomasochistes) est dérivé lexicale productrice entraînant dans l'horrible des mots/maux au fort voltage symbolique : « poteau de viande kaki » (*La vie et demie*, p. 11) ; « viande des quatre saisons » (id. = martyres torturés et mangés par le dictateur) ; « sept jours de viande » (p. 19, festin macabre, cannibale) ; « ...l'espoir peut provoquer des sautes de viande » (id. Avertissement).

Ce langage, fruit d'une imagination débridée qui réduit l'être à l'état de loque déshumanisée (cf. Martial, la « loque-père »), qui frise la démence, donne la mesure de l'absurde du mal érigé en bien dans les romans de l'écrivain congolais. La torture coutumière caractérisant tous ces pouvoirs « Kaki » qu'incarne Lopez (et autres figures de « Père de la nation ») est mise en spectacle dans des pages d'un humour noir corrosif qui, pour ainsi dire et pour recadrer notre propos dans le contexte des obsessions phalliques des « guides » grotesques et monstrueux pointés du doigt, tire la langue par la queue, d'où, par exemple, ce commentaire sadico-macabre du tortionnaire de *L'Etat honteux* :

« ... quand je dois cogner, je ... je bande comme avec une femme. C'est de cette manière que j'exerce ma fonction de mâle. (...) un plaisir qu'on dirait sexuel. »(p.115)

Ce vocabulaire donc de la dévoration traduit un franc-jeu, un franc-parler apte à donner la nausée de la chair. En tant que mode d'être ludique du tragique qu'il édulcore – « Le jeu adoucit la loi inexorable du sérieux de la vie »¹⁷ –, il invente la vérité au lieu de la représenter. Et cette intrusion du jeu dans l'horrible par la médiation d'une langue française remodelée, humorale, truffées d'in vraisemblances et d'agrammaticalités qui badinent avec la mort et la terreur, répond à un besoin qui, chez S. LABOU TANSI est formulé de façon tout aussi originale :

« A une époque où l'homme est plus que jamais résolu à tuer la vie, comment voulez-vous que je parle sinon en chair-mots-de-passe ? »¹⁸

« ...ce qui m'intéresse, moi, ce n'est pas la langue française, c'est le langage que je peux y trouver, à l'intérieur, pour arriver à communiquer. »¹⁹

Le corps étatique incarné par les « guides » dits « providentiels », « excellentiels » (vocables producteurs d'anti-phrases ironiquement invectivantes) est dévoreur : scènes de torture – sous la houlette de « Martin Rognons » invention onomastique ô combien prémonitoire des actions des bourreaux ! – sont pléthore ; l'amour qu'il est censé prodiguer à ses administrés (dits « le coin », « les anti-peuples » ...) est avilissant et destructeur. Le corps textuel qui le donne à lire, ces écrits-fables qui « voient demain avec des yeux d'aujourd'hui »²⁰, est nourri des savoirs ancestraux (culture Kongo), porté par une « écriture...occulte », un verbe ensorcelant (« La parole est une sorcière » lit-on dans *La parenthèse de sang* (p. 50)) qui impose le « culot de rigoler quand tout s'effondre »²¹ dans cette langue française déviérgée, violente, possédée :

« Il est déjà emmerdant pour un Africain de lire un livre, parce que forcément forme de mort. Il est plus emmerdant de le lire en français et il l'est davantage de l'écrire dans cette langue, à moins de passer le hic en faisant éclater cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire en essayant de lui prêter la luxuriance

et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital. »²²

L'un et l'autre corps (corps étatique/corps textuel) sont confondus dans l'ivresse d'un imaginaire fantasque où le vocable « mot » lui-même a son effet-jeu :

« À ces morts –
 Pour des mots
 Qui soient des têtes de morts
 Et parce que mourir
 C'est rêver un autre rêve. »²³

Dédicace versifiée à L'anté-peuple.

Il est figure emblématique d'une langue française revisitée, divertissante et subvertissante, au sein de laquelle les mots font leur descente aux enfers pour accéder et faire accéder à ces « entendre » (selon la formule d'Édouard GLISSANT) qui « donn[ent] du jeu au langage », inventant ainsi de nouvelles façons de penser les plaies de l'Histoire, de tenter de réparer les préjudices du vécu, de la « vie brute »²⁴.

Cette langue à visée donc cathartique, thérapeutique, langue digressive, tortueuse à souhait, est celle aussi des frères en inspiration de l'écrivain congolais avec à leur tête Henri LOPES.

Lui aussi dans *Le Pleurer-Rire*, titre qui est tout un programme et donne le ton à l'anti-plaidoirie constitutive du roman, travestit la langue française en parodie de discours de vérité pour tirer le portrait d'une Afrique décidément « mal partie » : « Machin l'Afrique », telle que stigmatisée et cataloguée par l'écrivain²⁵.

La langue de ce roman, en effet, recourt au mode illocutoire du « faire-semblant » qui maquille le jeu de la lecture littéraire en offensive scripturale stratégique aux ludiques implicites déjà dès le « Sérieux avertissement » qui l'inaugure et qui plaide pour une démarche critique et persiflante loin des discours trop entendus.

À travers les colères verbales de « Tonton Hannibale-Idefoy Bwakamadé Na Sakkadé » (ou Tonton tout court, surnom coutumier,

ou les « Oncles » ou encore « le Sauveur »), c'est toute la horde de hors la loi sous le masque de chefs d'état que sont ces « couilles de nègre dans la langue de la Sévigné »²⁶ que l'auteur fustige refusant le langage prêt-à-penser des Belles lettres, le violentant pour l'engrosser de significances possibles. Nombreux sont ainsi les mots composés avec l'adjonction de « là » à valeur de suffixe : « l'homme-là », « la femme-là », etc., lexique stigmatisant l'être et l'agir de l'entourage de cet « Ubu des tropiques »²⁷ du « Pays-là » jamais explicitement nommé et cependant aisément identifiable et confondu avec toutes les dictatures africaines contemporaines ; nombreuses sont également les formules invectivantes de l'ordre de l'onomatopée inventive comme « les quoi-quoi-quoi-là » dont le sens varie selon le contexte d'énonciation²⁸, les « mon frère-mon frère »²⁹, les « en haut de en haut »/ « les en bas de en bas »³⁰ pour désigner le degré de pseudo respectabilité des « messieurs » ... etc. De la même façon, notons les jeux de mots dont nous ne rapporterons ici que ceux itératifs participant de cette « grammaire joyeuse »³¹ du texte : « les Blancs-fayots-là » (p. 224 = les Occidentaux donneurs de leçons aux ex-colonisés), les « boules de moutons » (p. 247 = le peuple lâche), « Gavroche d'aujourd'hui » (p. 216, désignant *Le Canard enchaîné*), « les petites mamans » (p. 287 = les maîtresses des « Oncles »), etc. Autant de modalités langagières constituant un glossaire des « mots d'un dialecte imaginaire »³² jugé apte à déjouer la censure en forgeant un dire masqué suggestif :

« La vérité, (...), n'est ni à gauche ni à droite, non plus qu'au centre. C'est en profondeur qu'il faut la chercher. Pénétrez dans le monde merveilleux de nos sortilèges. »³³ car, comme le dit un personnage de Tanella BONI, « il faut pouvoir trouver les mots pour parler de ce qui ne peut se raconter »³⁴ et « les mots anodins... [peuvent devenir] à leur tour sac à problèmes »³⁵. L'écrivaine camerounaise, dans le même contexte des temps troubles des indépendances confisquées, oppose au « culte du mot vide »³⁶ des institutions officielles, de « la langue unique qui se répandait comme une traînée de poudre »³⁷ enseignant « cette phobie de l'autre-n'ayant-pas-les-mêmes-idées-que-moi »³⁸, la force imageante de cette langue bourgeonnante de mi-dires, turbulente, cryptée, anti-destin, du corps (corps-je/corps-territoire) souffrant qui dit l'urgence de « parler de ce qui ne peut se raconter »³⁹.

Cette nouvelle langue « né[e] sous le signe de l'épreuve »⁴⁰ explore les diverses possibilités d'abstraction de la trop pesante réalité traduite par les imaginaires.

Et si, dans les romans pré-cités, leurs modalités d'expression sont fantasmiques, violentes, transgressives des normes d'écriture scolaires pour dénoncer le « leurre-Afrique » comme disait Saïdou BOKOUM⁴¹, elles se révèlent aussi, dans d'autres écrits, lieu d'un entremêlement des langues, d'un métissage des parlers et des cultures également jouissif et significatif du rythme et du souffle oral propre qui les habite.

... au vivre ensemble des langues.

Le jeu sur les langues et aussi jeu sur la lecture, chassé-croisé de parlers multiples, plongée dans un imaginaire social et culturel où les mots s'enchaînent et/ou s'appellent les uns les autres dans une démarche d'innutrition de l'espace d'écriture par un lexique, une syntaxe, un mode de pensée et d'être, enracinés dans le patrimoine culturel natif, le milieu, l'époque ... mis en scène. Et cette « parole couchée sur du papier » (H. Bâ), façonnée par les vicissitudes du temps et des mœurs (présupposés moraux, religieux, politiques, sociaux...) triture l'écriture, la soumet à des torsions aptes à transposer dans l'« écrire » en langue étrangère une sensibilité, un rythme proprement personnel, enracinant.

Parmi les nombreux adeptes de cette langue rénovée, nous n'évoquerons, dans le cadre limité de cet article, qu'Ahmadou KOUROUMA, Yacine KATEB, Mohamed FELLAG et Abderrahmane LOUNES dont les productions, par certains biais, entrent en résonance sur le plan des souterrains du langage que fraient leurs jeux sur les langues. La mise en texte de leurs écrits obéit, distinctement ou conjointement selon les fictions, à trois types de règles : celles lexicales du glossaire mental de leur milieu d'origine, celles syntaxiques de la traduction des idées-matrices en phrases et/ou celles structurales, remodelant l'écrire et le lire.

Ainsi, le rythme oral qui habite l'écriture des romans d'A. KOUROUMA traduit le désir d'un langage singulier où le monde des siens est intimement présent, audible dans l'énonciation hybride du texte. Dans *Les Soleils des Indépendances*, *En attendant*

le vote des bêtes sauvages, Allah n'est pas obligé ou *Quand on refuse on dit non*, pour ne citer que ces écrits suffisamment représentatifs, son écriture de graphie française et de modalité inspirative (pour ne pas dire existentielle) malinké prend le relais du griot traditionnel pour faire de l'imaginaire romanesque un lieu privilégié de contact fécond des langues (langue écrite/langue parlée) et une tribune pour dénoncer le vécu socio-politique désenchanté des communautés africaines libérées du joug colonial mais engagées dans de multiples autres combats internes qui font obstacle à son développement véritable. Les particularités de ce contact tactique des langues, en rapport avec les situations qui le suscitent, sont diverses : de l'ordre de l'emprunt pour représenter en français des données culturelles propres au terroir natif et à l'omniprésence du sacré qui le caractérise (« bissimilaï », « Hadji »), de la restriction de sens pour prendre de la distance par rapport au fatum en circonscrivant périphrastiquement l'ère/aire de totalitarisme incriminée (cf. entre autres « les soleils des Indépendances » VS « les soleils de la politique »...), du changement de construction : « ...a fini » pour annoncer un décès mais en concevant la mort comme voyage, chemin pour une autre vie ; « ...maraboutait cher » pour se moquer d'une pratique coutumière devenue illicite ou, mais sans la dimension carnavalesque, rabelaisienne, du verbe de S. LABOU TANSI qui transforme l'actualité en fable, des inventions langagières dont les effets satiriques proviennent d'un glissement de sens : « viandé », « coopter », etc. pour narrer les désillusions des indépendances qui valurent à Fama, le Prince mendiant, une humiliante déchéance au lieu du nouveau escompté.

Chacune de ces procédures rend compte d'un imaginaire bilingue où le lexique des langues en présence opère des croisements de pensées, des ancrages dans des savoirs culturellement enrichissants, pour renouer avec le sens caché des choses en composant avec la langue de l'ex-colonisateur, en lui insufflant son mode d'être spécifique, original : «... ce ne sont pas les mots qui importent mais comment habiller une respiration. » disait, rappelons-le, Koffi KWAHULÉ à propos du français malinkisé de KOUROUMA⁴².

Dans les derniers écrits de l'écrivain ivoirien où il donne la parole à un de ces enfants-soldats victime des guerres tribales fratricides, la langue des enfants de la rue, le français d'Abidjan,

recrée le monde, raconte la « chienne de vie » (p. 101), la « vie de merde de damné » (p. 13) de Birahima, le narrateur qui prête sa voix à l'auteur.

Les particularités lexicales de ce français d'Afrique sous l'éclairage désinvolte des quatre dictionnaires – ce « fétiche au carré », « le bordel au carré » (p. 171) – que le discoureur bavard transporte avec lui pour écrire ce qu'il appelle sans complexe son « blablabla » :

« Le titre complet et définitif de mon blablabla est : Allah n'est pas obligé d'être juste » dans toutes ses choses ici bas » (p. 9 + p. 23) visent à se faire comprendre de tous, c'est-à-dire les Occidentaux originaires de cet ailleurs d'où viennent les objets-fétiches du savoir délivré (les dictionnaires) et les Africains, plus précisément les « nègres noirs africains qui ne comprennent rien à rien ».

Langue cynique, impudique et truffée d'impertinences :

« Suis insolent, incorrect comme barbe-de-bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains, indigènes bien cravatés : merde ! putain ! salaud ! J'emploie les mots malinkés comme faforo (Faforo ! signifie sexe de ton père ou du père de ton père) »⁴³ qui est jeu de manipulation des instances lectrices (car « parfois le Petit Robert aussi se fout du monde » p. 74), exutoire où s'épanchent toutes les douleurs de la mal vie. Dans une interview, A. KOUROUMA précisait :

« Chez nous le français est la langue nationale, mais il ne peut transcrire toutes les réalités de notre pays. Donc il y a dans le français une petite case à nous dans laquelle nous développons les mots et les particularités lexicales du français d'Afrique. Et je mène mon histoire un peu à la façon qu'ont les griots de raconter les histoires. »⁴⁴

L'originalité de la rhétorique du « blablabla », de ce français métissé, rebelle, fortement invectivant, réside moins dans la dédramatisation du présent sordide que dans le jeu-force d'écriture créative qu'elle implique en affirmant son pouvoir de fiction, en s'incarnant pour ainsi dire comme entité personnifiée d'un « Faire », d'une conscience ricanante. Celle-ci est tout à la fois mise en jeu des mots-actantiels (ceux à effets de sens tragico-satirique qui émergent

du verbe allusif du discoureur) et mise à l'épreuve de lecture, de l'accès au sens puisque la langue biaisée, habitée d'une mémoire culturelle, historique et livresque ainsi mise en scène construit un curieux et savoureux objet littéraire qui ne livre ses secrets qu'aux initiés ou aux candidats à l'initiation à cette « oraliture » seconde version⁴⁵ qui fertilise l'écriture du roman.

Au Maghreb aussi et, entre autres, dans les productions d'écrivains algériens consacrés ou nouveaux pour qui artistiquement le jeu enseigne le monde, la langue est lieu de prospections imaginaires fécondes. Nous ne nous référerons qu'à deux d'entre eux – l'un, KATEB Yacine, de renommée internationale ; l'autre, Mohamed FELLAG, plus médiatisé et plus récemment venu à l'écriture en Algérie et en France où il réside – de manière à montrer que dans l'inventivité spécifique de leur langage, un lien unit l'art au témoignage, aujourd'hui comme hier.

Lire Y. KATEB, c'est être en position d'ouverture à un imaginaire plurilingue et pluriculturel qui épouse toutes les causes et qui, spécialement dans ses écrits dramaturgiques, côtoie la farce, l'activité tapageuse des espaces publiques festifs, amenant les spectateurs à avoir « conscience de voir jouer leur destin »⁴⁶. Son théâtre en trois langues (arabe dialectal, berbère, français) tient compte de la relation de connivence instaurée avec son public, des conditions les plus appropriées à une réception active, participative, des vérités qu'il assène :

« Quand tu ne touches pas les gens, tu es malheureux comme un poisson sorti de l'eau. Quand tu les touches, tu vis une relation profonde comme l'amour. »⁴⁷ confiait le romancier-dramaturge, propos qui ne manque pas de rappeler la phrase célèbre d'Aimé Césaire, le député-poète antillais :

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont pas de bouche, ma voix la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. »⁴⁸

Chez Y. KATEB, les mots ne font plus comme chez S. LABOU TANSI leur descente aux enfers mais revisitent sans détours la tradition orale en s'inspirant de son goût de la mise en scène,

du jeu de rôles où le travestissement est dissimulation/exhibition de l'être, du « faire » qui le caractérise.

Riches sont les exemples énonciatifs qui font de sa langue d'écriture le lieu d'une expérience propre, originale, du monde et de ce qui s'y dit (passe) de plus sérieux sans se prendre au sérieux. À titre illustratif, remémorons-nous quelques-uns des jeux langagiers où s'opère une fusion des langues et des identités.

De « Nuage de Fumée » alias « Moh Zitoun » alias « Djeha » de la traduction orale à M. D'Aïe-Ane alias Moshe Dayan en passant par « Nique Sonne », « Jaune Sonne » alias Nikson-Johson, personnalités politiques décriées, ou/et encore « Frères monuments » alias « frères musulmans », au travers desquels sont fustigés les tartufferies des tenants d'un pouvoir obscurantiste intégriste, ... personnages aux appellatifs participant du jeu de la fusion des langues et de ses appels-clins d'œil tant aux facéties du double légendaire qu'aux impostures des représentants étatiques ou idéologiques nouveaux, il y a parcours et célébration d'un « dire »-effraction aux modalités énonciatives cryptées. Ces figures erratiques au verbe double et tragiquement ou joyeusement fourbe se meuvent dans des espaces aux dénominations périphrastiques tout aussi loufoques que celles de leur désinence nominale ; ces dénominations réfèrent connotativement au bestiaire et à l'humain dans leur figuration dérisoire : l' « Anafrasia » (de « Ana » → âne et « frasia » → frère, fraternité maléfique) ; la « Gandourie » (de « Gandour » → gandourah → »Beni Gandour », les porteurs de gandourah, habit étiqueté comme tartuffiant).

À travers cette énonciation, se dessinent et se démasquent des communautés d'imposteurs dont le verbe persifleur des discoureurs (généralement le même, « Djeha », mais sous différents masques et dans différents rôles) pourfend les agissements de manière à propulser un lire-agir fécond, transfigurateur du réel. La dérivation lexicale et syntaxique des formules onomastiques (Noms propres de personnes ou de lieux) énonciatives non limitatives pré-citées jouent, en effet, sur la familiarité des pré-supposés ludiques conditionnant leur lisibilité par un lecteur spectateur averti, complice : âne/Anafrasia ; gandourah/gandourie/Beni Gandour ; « Mont des Oliviers »/Palestine (trahie) ; figures-clones de personnalités

contemporaines que l'image piégée, masquée, de la langue onomatopéique – la métaphore comme chemin secret aux sous-entendus, comme langue deux allusive – démasque au travers des connotations sémantiquement, symboliquement, convoquées pour entrer en résonance avec l'actualité socio-politique tant nationale qu'internationale, selon les figures mises en scènes et en jeu, selon les imaginaires.

Ces tournures qui déracinent la langue française de son socle de pousse premier rigide (car imposé) et l'enracinent dans celui, allégé (car allusivement, stratégiquement, ressourçant et libéré des contraintes langagières académiques) du terroir et de l'espace textuel, l'un et l'autre aux multiples saveurs, désacralisent la langue de la culture de l'« Autre » à laquelle l'écrivain reste attaché de par sa formation mais en lui inoculant sa rage joyeuse de militant nationaliste, de défenseur universel de toutes les causes et de critique subversif du tragique de toute aliénation :

« Concevoir un langage et le mener le plus loin possible, c'est aussi sa [-l'écrivain] manière la plus complète de communiquer vraiment « Je te parle dans ta langue, et c'est dans mon langage que je te comprends. » comme disait Édouard GLISSANT⁴⁹

Avec Mohamed FELLAG (en arabe = exploseur, selon sa propre traduction), plus connu comme humoriste de spectacle avec ses One Man Show (« Cocktail Khorotov », « Babor Australie », « Djurjurassique Bled » intitulés où déjà s'énonce le dire mosaïque des langues) qui ont fait sa notoriété en Algérie et en France mais qui est aussi romancier (auteur de plusieurs écrits à succès⁵⁰) l'écriture joue avec les langues – le français, l'arabe et le kabyle – dans un métissage de la pensée algérienne qu'il qualifie de « folie du langage » et qu'il présente comme sa guérilla personnelle : « mon terrorisme à moi, somme toute, est intellectuel et bénéfique », « Je suis un terroriste qui tue par le rire »⁵¹. Sa démarche artistique dénonce ce qu'il appelle la « tradition de l'hommité », responsable du joug ancestral sur les femmes, et tous les « blocages (...) et (...) nœuds mentaux et comportements »⁵² qui minent la société algérienne dans un humour à visée déflagratrice (clin d'œil constant au nom qu'il porte) dont la rue devient la muse inspiratrice :

« J'ai toujours refusé, catégoriquement, de traduire mes textes qui sont le mélange de trois langues. J'arabise les mots

kabyles, je francise des mots arabes, je les kabylise. Je suis dans l'esprit des gens de chez nous qui inventent des mots et des expressions qui n'ont jamais existé, mais que tout le monde comprend. Moi, j'invente, je m'amuse avec les mots. J'avais peur de ne jamais pouvoir rendre en français la richesse de notre langage et de nos émotions. La pensée algérienne n'est jamais linéaire, car les gens parlent de cent choses à la fois. Nous pouvons passer d'un sujet grave à une blague en un dixième de seconde. J'avais peur de trahir tout cela par la traduction. »⁵³

Ce français nouveau modelé sur le parler des gens de la rue a inspiré bien d'autres écrivains algériens d'aujourd'hui. Ainsi, dans les écrits d'Abderrahmane LOUNES, la langue d'écriture abonde en trouvailles idiomatiques construites à partir des maux du quotidien et des lieux populaires où ils se vivent. Les intitulés de ses premiers écrits –*Chronique d'un couple ou la Birmandreïssienne, Poèmes à coups de poing et à coups de pieds*⁵⁴– annonçaient déjà la couleur de sa prédilection pour un lexique et un style de l'ordre du cri, de l'invective et de la rébellion face à un vécu insupportable et absurde.

Dans la composition même du nom du personnage central de son premier roman se lit une inventivité tragico-clonesque et l'influence de l'arabe dialectal : « Zawali Benmahgour », de « zawali » = persécuté, sans le sou et « mahgour » = en proie à l'injustice. Autrement dit, dans la formule française consacrée : « Pauvre diable ». La particule « Ben » intégrée au nom propre « Benmahgour » vient de « ibn » = fils de...et sert de liaison à valeur ici répétitive pour signifier la pérennité de la condition fatalement défavorisée du sujet narrateur, statut social dont il va jouer au travers de son langage pour s'en jouer.

Cette composition onomastique qui fonctionne comme une auto-invective sommation puisque proférée par le sujet à l'encontre de lui-même va orienter toute la lecture du roman dans un processus créatif imageant de l'ordre du jeu.

Le sujet narrant et errant dans ce qu'il appelle le :

« quartier poux-pue-l'air

Quartier arabimé »

officiellement dénommé « Birmandreïss », nomination subvertie en « Birmandreïs solitude », ne cherchera jamais à réhabiliter son image de paumé. Le verbe délirant/hilarant qui circonscrit ainsi les espaces dits de « la tiers vie »⁵⁵ traversés apostrophe la ville – « Alger des draguerillers », « Alger Far west »⁵⁶ – comme espace frustrant où toute une jeunesse désœuvrée souffre de ne pas pouvoir s'aimer au grand jour (censure) et de ne pas pouvoir chasser l'« Ennui à perte de vue »⁵⁷, comme espace de « tous les Mehnisés »⁵⁸ du « Fier-Monde »⁵⁹ (subversion de : endurent la « Mehna » = l'injustice et subversion de Tiers Monde). Espace citadin dévoilé par la dérision pour « s'humourir de rire »⁶⁰ et récuser le désespoir qui colle à la ville-déraison où règne la « Bourreaucrassie », où

« Il fait bon iniquement crever crever
 Quand on est pas friqué et pistonné. »⁶¹
 à l'image du pays dont seuls profitent les
 « grands malins de l'indépendance
 Les zéhéros de la dernière minute. »⁶²

Dans son dernier écrit au titre sarcastique –*Tout va bien... hélas*!⁶³ – présenté génériquement comme un « livre-médicalmant », A. LOUNES poursuit son travail de sape ludique en rapportant et en commentant à sa manière les historiettes qui se racontent au quotidien sur le mal-vivre algérien. Là encore, la langue est le lieu de la mise en spectacle d'un monde burlesque qui se joue de lui-même. Parmi les nombreux jeux de mots fustigeant le vécu, retenons « l'émergence de la merdiocrité (sauf votre respect) culturelle » car les vrais créateurs de la « littérature algérienne » sont censurés par le « Comité deleature »⁶⁴ d'État. Ces jeux de mots ciblant un lectorat initié au vécu en question mettent en procès très explicitement, dans le parler averti du peuple, les appareils idéologiques d'Etat parmi lesquels trône *El-Moudjahid*, le quotidien du F.L.N., journal de l'ex-parti unique dénommé satiriquement le « Tout-Va-Bien ». Dans cette Algérie de la « marrevie »⁶⁵, les « Al-J'ai-Rien(s) »⁶⁶ se plaignent de « hogra » exercée par « La Justice à doutes et preuves »⁶⁷ des détenteurs de pouvoir : les « Ubureaucrates ou bourreaucrates »⁶⁸ ; ils dénoncent aussi le dur « métier de hittiste »⁶⁹ (de « hit » = mur ; hittiste = teneur

de mur = oisif, chômeur), les frustrations sexuelles à cause de la « téléfégévision algérienne » où sévit le « coupeur de bises »⁷⁰ des inquisiteurs de la morale sociale en vigueur qui « s'emplo[ent] à interdire à nos filles les forêts au lieu d'éviter à nos fils le maquis »⁷¹ etc.

Parler insurrectionnel inspiré de l'actualité ambiante (censure des mœurs ; montée de l'intégrisme idéologique...) qui dynamite les codes de la langue d'écriture selon un processus de création qui exploite un comique de rue capteur d'émotion, de vie intérieure et d'espoir car il faut aussi « Reboiser l'espoir dans nos cœurs »⁷². M. FELLAG disait d'ailleurs :

« En tant qu'artiste, je suis obligé de dire les choses. Mais lorsque je parle des défauts du pays, je le fais avec l'espoir que tout cela change. »⁷³

Le rire de soi ainsi engendré par ce dé-parler où fusionnent argot et poésie, parler populaire et langue savante, est protestation contre la peur du présent et du sombre devenir qu'il dessine mais aussi entreprise de négativisation de ce vécu honni car en s'en moquant, on le conjure :

« ...il s'agit de conjurer par le grotesque ou le burlesque une figure menaçante, d'effacer un type humain gênant »

écrivait, à juste titre, Jean DUVIGNAUD dans *Le Propre de l'homme*⁷⁴.

S'il fallait trouver un dénominateur commun à tous ces écrits nord et subsahariens auxquels nous nous sommes intéressé sous l'angle de l'usage neuf de la langue d'écriture opéré par les auteurs, ce serait la force imageante et transfigurative des mots et son aspiration à renouveler la vision du monde, à la transcender dans une mise à distance ludique et souvent subversive des maux du temps. Démarche prospective qui introduit le lecteur actif et averti dans les mailles des textes où la langue est décentrée, bruissante de « secousses du sens »⁷⁵ à valeur de questionnement.

Ce nouveau langage libéré des conventions scolaires, qui ébranle l'enracinement référentiel des mots et en joue, tient

en échec le désenchantement du vécu. Le tragique qui est au cœur de ce dire neuf conditionne la subversion de son usage littéraire en mise en scène ludique, tactique, car en réponse au chaos du temps des épreuves subies, de celui aussi des tentatives du solutionnement espéré. Ainsi,

« ...le texte (...) devient un espace poétique au sein duquel les forces de liberté et les forces de vérité (...) s'affront[ent]. »⁷⁶

Pour tous, cette langue française héritée revisitée n'est plus « ni pure ni soumise »⁷⁷ mais entreprise lucide et critique, désacralisante et responsable, de déconditionnement des consciences, d'éveil subversif et jouissif. Derrière les diverses modulations (mots chahuteurs ; métissages...) de ce dire-crier-écrire, il y a l'objet commun de « refondation de la littérature » et le souci de ce que Michel FOUCAULT appelait l'« être vif du langage »⁷⁸.

NOTES

1. Koffi KWAHULÉ écrivait : « ... Ce ne sont pas les mots qui importent mais comment habiller une respiration », in *Notre Librairie*, n°, p. 209.
2. Le Seuil, Paris, 1981.
3. Op. cit., p. 7.
4. Op. cit., p. 150.
5. Formules consacrées qui fustigent les dictateurs africains dans tous les romans de l'écrivain congolais.
6. Illustration nécessairement très limitée ici et choisie de manière à rendre compte du jeu fluctuant des acceptions plurielles du terme.
7. Ou de ses dérivés ou substituts également fortement redondants : « herniés », « roupette », « palilalie ».
8. L'Harmattan, Paris, 1994.
9. Formule que nous empruntons à Nicolas MARTIN-GRENEL.
10. In *Les yeux du volcan*, Seuil, Paris, p. 143.
11. Seuil, Paris, 1985.
12. Op. cit., cf. pp. 59-79-82-84-91
13. SOLIGNAC, *Le Bruit des autres*, 1997.
14. Cité par R. Provine in *Le rire, sa vie, son œuvre*, R. Laffont, Paris, 2003, p. 22.
15. In *Linguistique et colonialisme*, Payot, Paris, 1974.
16. Comme ce fut le cas pour plusieurs générations antérieures d'écrivains de langue française.
17. DUVIGNAUD, Paris, Hachette, 1985, p. 80.
18. In Avertissement à *La Vie et demie*, Seuil, 1979.
19. In Entretien, cité par Devesa, 1996, p. 324.
20. Avertissement, op. cit.
21. In *Le commencement des douleurs*, Seuil, 1995.
22. S. L. TANSI, in Les « Tropicalités de Sony LABOU TANSI » par G. N'Gal, Silex, Paris, 1982.
23. M. PICARD, La lecture comme jeu, p. 247.
24. In *La parenthèse de sang*, C.E.D.A., Hatier, 1981, in dédicace.
25. *Le Pleurer-Rire*, p. 173, Présence Africaine, Paris, 1982.
26. Op. cit., p. 216 + p. 223.

- 27 . Op. cit. , p. 257.
- 28 . À l'instar des mots « hernie », « palilalie », chez S. LABOU TANSI.
- 29 . Op. cit. , p. 242.
- 30 . Op. cit. , p. 235.
- 31 . Selon la formule de Mikhaël BACKTINE in *L'oeuvre de F. Rabelais et la culture au moyen-âge et sous la renaissance*, Paris, 1965.
- 32 Op. cit., p. 314.
- 33 . Op. cit., p. 154.
- 34 .T. BONI, *Matins de couvre-feu*, p. 85.
- 35 . Op. cit., p. 211.
- 36 . Op. cit., p. 53.
37. Op. cit., p. 52.
- 38 . Op. cit., p. 25.
39. Op. cit., p. 85.
40. Op. cit., p. 213.
- 41 . in *Chaîne*, p. 274 in *Chaîne*, Denoël, Paris, 1974.
- 42 . *Notre Librairie*, spécial KOUROUMA, p. 209.
- 43 . in *Allah n'est pas obligé*, Le Seuil, Paris, 2000, p. 9.
- 44 . in *Le Quotidien d'Oran*, 31 octobre 2000, « A. KOUROUMA, un grand grigri man de la littérature africaine ». Entretien avec Ali GHANEM.
- 45 . « oraliture » est emprunté à Patrick CHAMOISEAU. Il renvoie au rapport oralité et littérature qu'il implique.
- Dans la rhétorique du « blablabla » de l'enfant-soldat kouroumien, la fusion du malinké et du français se veut processus naturel, pensée en mouvement spontanée. Il n'y a pas traduction d'une vision du monde native d'un parler à un autre mais façonnage artistique d'une « philosophie » personnelle, travail de création, invention d'un « dire ».
- 46 . KATEB in entretien.
47. Hafid GAÏTI. *KATEB Yacine : un homme, une œuvre, un pays. Voix multiples*, Laphomic, Alger, 1986.
48. In Cahier d'un retour au pays natal, A. Césaire ...
- 49 . In *Libération*, numéro Hors série, « Pourquoi écrivez-vous ? », mars 1985.

- 50 . *Rue des petites dorades* (2001), *Le dernier chameau et autres histoires* (2004), *L'allumeur de rêves berbères* (2007) ... aux éditions J. C. Lattès, Paris.
- 51 . *El-Watan*, 15 août 2000.
- 52 . Idem.
- 53 . In *Algérie-Littérature/Action 1*, Marsa éditions, 1998, « Entretien avec M. FELLAG- Une immense faculté de rire de soi », pp. 175-178.
- 54 . Alger, SNED, 1982 ; Alger, Laphomic, 1985.
- 55 . In *Poèmes à coups de poing et à coups de pieds*, op. cit. , p. 82.
- 56 . Op. cit., p. 89.
- 57 . Idem.
- 58 . Op. cit., p. 69 et ailleurs.
- 59 . Op. cit., p. 92.
- 60 . Op. cit., p. 175.
- 61.61 Op. cit., p. 191.
- 62 . Op. cit., p. 95.
- 63 . Alger, Librairie « Mille Feuilles », 2008.
- 64 . Op. cit., p. 95.
- 65 . Op. cit., p. 127.
- 66 . Op. cit., p. 134.
- 67 . Idem.
- 68 . Op. cit., p. 131.
- 69 . Op. cit., p. 138.
- 70 . Op. cit., p. 99.
- 71 . Op. cit., p. 232.
- 72 . Idem.
- 73 . in *Algérie-Littérature/Action 1*, op. CIT., p. 177.
- 74 . op.cit., p. 219. Il ajoutait p. 230 : « Il y a de l'espoir dans le comique ».
- 75 . Selon la formule de R. BARTHES in *L'Empire des signes*, p. 10.
- 76 . BADRE, *L'avenir de la littérature*, Paris, Gallimard, 2003, p. 54.
- 77 . Alain REY in *Le nouvel observateur*, 6/12 septembre 2007, p. 84.
- 78 . Michel FOUCAULT in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, 1966.