

Directrice de la revue
Attika-Yasmine ABBÈS

Rédactrices
Attika-Yasmine ABBÈS
Malika KEBBAS

L'invention d'une langue littéraire dans un milieu plurilingue

Numéro coordonné

par

Lamia OUCHERIF
Claude COSTE



Sommaire

Avant-propos	5
Julien PIAT	
Qu'est-ce qu'une langue littéraire ?	11
Attika-Yasmine ABBÈS-KARA et Malika KEBBAS	
Pour une problématisation des « écritures bilingues » dans la littérature francophone algérienne	21
Dalila AREZKI	
Fluctuations linguistiques, mouvance identitaire : le cas de Malika Mokeddem	37
Belaïd DJEFEL	
Métaphore marine et langue(s) d'écriture dans L'Exproprié de Tahar Djaout	55
Lamia OUCHERIF	
Mohammed Dib : Vers une définition d'une langue dite de l'écriture	71
Safia Latifa MEZALI	
Écriture de l'éphémère, écriture de soi et écriture de la perte dans les œuvres de Maïssa Bey	83
Goucem Nadira KHODJA	
Une écriture entre deux langues : contraintes et enjeux de l'entre-deux chez Malek Haddad	97
Chérifa LARBI	
La langue « double » chez Malek Haddad	109
Ridha BOULAÂBI et Claude COSTE	
Barthes et le monde arabe : un malentendu ?	121

Avant-propos

Ce deuxième numéro de la revue *Socles* fait suite aux travaux d'une journée d'étude organisée au mois de mai 2012. Les différents intervenants se sont surtout intéressés à la question de l'écriture bilingue dans la littérature francophone algérienne et ont formulé quelques pistes de recherche dans le but d'aller vers une définition de ce qu'ils ont pu appeler « la langue littéraire », et plus précisément une « langue littéraire » créée dans un contexte plurilingue.

Réfléchir sur l'usage de la langue française chez les écrivains algériens n'est pas une question nouvelle pour tout chercheur s'intéressant au domaine de la littérature francophone. Le sujet suscite toujours autant d'interrogations. Comment ne pouvons-nous pas revenir sur un tel sujet si l'écrivain algérien francophone le pose lui-même ? Ce dernier se trouve ainsi au cœur d'une problématique qui n'est pas des plus faciles à saisir, celle qui s'interroge sur la définition même du sujet bilingue. Qu'est-ce qu'un sujet bilingue ? Il est clair que nous ne pouvons pas donner une réponse définitive à une telle question. Bien des recherches ont été menées par des spécialistes, que ce soit dans le domaine de la linguistique ou celui de la littérature, dans le but de rendre claire la notion du sujet bilingue. Mais aucune n'est arrivée à en donner une définition concluante. Au contraire, les différentes recherches soulignent plutôt l'ambiguïté d'une telle notion, en cherchant non pas à la définir mais à rendre compte de tout ce qu'elle engendre comme interrogations. Édouard Glissant formule ainsi la problématisation du sujet bilingue : « Comment être soi sans se fermer à l'autre et comment consentir à l'autre, à tous les autres sans renoncer à soi ? »

L'écrivain algérien, dit d'expression française, répond en quelque sorte à la question telle que posée par Édouard Glissant.

Il est sujet bilingue mais pas n'importe lequel ; il est désormais un écrivain et est par là-même considéré comme un être à part. Un être qui par son écriture est à la recherche d'un quelque chose qu'il ne peut définir. Ce quelque chose qui le fait vivre parce qu'il lui permet d'écrire. « Quand on vit, il faut créer », écrit Mohammed Dib. Il ne s'agit pas pour nous ici de définir ce qu'est l'écriture mais nous soulevons cette question car nous pensons que nous ne pouvons réfléchir sur l'écrivain algérien, en tant que sujet bilingue, si nous ne nous intéressons pas à lui, avant tout, dans son travail d'écrivain. Nous pensons même que si nous voulons comprendre la situation de tout sujet dit « bilingue », nous devons particulièrement nous intéresser à tout ce qui fait de son texte un texte littéraire.

En d'autres termes, notre intérêt n'est pas tant de voir pourquoi l'écrivain algérien francophone écrit dans la langue française mais plutôt ce que cette langue représente dans l'œuvre tout en étant imprégnée d'une langue autre, la langue « maternelle ». Nous ne pourrions répondre à une telle question si nous ne nous appuyons pas essentiellement sur le texte dans toute sa littérarité. L'écriture dite bilingue paraît dans une certaine mesure « double » mais elle n'appartient qu'à un seul être : l'écrivain.

Nous dirons donc que la question du bilinguisme concerne de nombreuses personnes en Algérie ; mais cette situation se présente de manière très particulière en ce qui concerne l'écrivain qui utilise la langue pour la recréer, la réinventer en quelque sorte. On pourrait ainsi faire une part à la création d'une langue littéraire, commune ou individuelle, qui s'écrirait dans le code de la langue générale, française, arabe, amazigh... Cela permettrait de sortir un peu des questions ressassées. Quelle est la ou les langues littéraires qui s'inventent dans un contexte de bilinguisme ? Il serait intéressant de voir comment les romanciers algériens francophones se situent par rapport à cet héritage français et comment ils inventent leur propre langue littéraire.

Bon nombre d'ouvrages existent sur l'usage de la langue française chez les écrivains francophones, mais peu sont ceux qui font état d'un ensemble d'écrivains en étudiant la particularité de chacun. En effet, dans ce recueil, nous voulons surtout insister sur la singularité de chaque écrivain dans son

travail sur la langue et donc sur l'écriture. Nous voulons voir en quoi consistent « les dérives langagières » apportées par l'écrivain algérien d'expression française. Des « dérives langagières » qui rendent compte de la présence de ce que nous appelons la langue littéraire. J.-L. Joubert écrit à propos des écrivains, appelés francophones, « en oubliant l'universalité sacralisée du français, en acceptant une dérive langagière loin du français châtié de l'Académie, les écrivains venus d'ailleurs ont révélé les multiples possibilités de métamorphose de la langue. D'une langue parfois momifiée dans son universalité, ils ont fait une langue vivante et plurielle. » (J.-L. Joubert, *Les voleurs de la langue*, édité par Ph. Rey, 2006, Paris, p. 25.)

J.-L. Joubert voit dans la « langue plurielle et vivante », toutes les variantes et les dérives employées par l'écrivain francophone, qui font de lui un « écrivain de talent » et qui donne lieu à des « matériaux de choix ». C'est ce que nous allons apprécier à travers les pages qui vont suivre. Chaque article qui constitue cet ouvrage met en exergue la littérarité des textes étudiés et permettra ainsi au lecteur de comprendre le rôle de l'écrivain en tant que créateur de nouvelles formes d'écriture.

Julien Piat ouvre le recueil en s'interrogeant sur la définition même qu'on peut donner à la notion de « langue littéraire ». Il fait une étude détaillée sur l'évolution de la « langue littéraire » dans l'histoire littéraire de France et souligne les deux sens essentiels qu'on lui assigne : elle peut être considérée comme « un niveau de langue » qui connote un niveau de langue recherché mais elle peut aussi renvoyer à « la langue de la littérature » par opposition à la langue commune. Julien Piat explique que le sens le plus intéressant est le second car c'est celui-là qui rend compte de la richesse et de la complexité d'un texte littéraire. Mais qu'en est-il d'un texte littéraire de langue française créé dans un contexte plurilingue ?

Attika Kara et Malika Kebbas montrent que le texte, chez M. Mammeri, M. Dib et A. Djébar, est travaillé par des énoncés de la langue des origines (arabe et/ou berbère), selon un certain nombre de modalités d'intégration (xénismes, emprunts et calques). On peut, d'après elles, distinguer les enjeux de l'écriture francophone selon deux périodes essentielles — coloniale et post-coloniale.

Dans sa contribution, Dalila Arezki s'appuie sur l'œuvre de M. Mokeddem pour montrer tous les aspects caractéristiques de la littérature post-coloniale d'expression française. Elle porte son attention sur les traits spécifiques d'un écrit de l'entre-deux en soulignant les notions qui le revêtent, bilinguisme, biculturel, métissage, hybridité. Elle explique ensuite comment, derrière cet entre-deux littéraire, se révèle l'identité du sujet scripturaire.

La contribution de Bélaïd Djefel porte sur la langue littéraire djaoutienne et son aspect pluriel. En insistant sur ce qu'il appelle la « langue-mer », B. Djefel montre la richesse singulière de l'écriture dans les romans de T. Djaout. Il s'agit d'une écriture poétique où se mélangent et se croisent des énoncés relevant d'univers différents et variés.

Lamia Oucherif tente de réfléchir sur un mot arabe, « *atlat* », qui apparaît dans trois œuvres de M. Dib, *Le Désert sans détour*, *L'Infante maure* et *L'Arbre à dire*. Elle s'interroge sur le sens que l'écrivain veut donner à ce mot et montre comment celui-ci rend compte de la présence d'une écriture bilingue particulière, propre à son auteur.

En mettant en avant ce qu'elle appelle « la thématique de l'errance », Latifa Mezali interroge les textes de Maïssa Bey et relève le caractère essentiel qui les anime : l'angoisse. Celle-ci est vécue par tous les personnages féminins qui ne savent d'où ils viennent et où ils vont. Latifa Mezali affirme que ce sont désormais des personnages marqués par l'errance qui deviennent le moteur d'une écriture qui est à la recherche d'une filiation à la fois littéraire et linguistique.

Goucem Khodja se propose de réfléchir sur l'écriture bilingue dans l'œuvre romanesque haddadienne. Elle souligne le « dilemme insoutenable » auquel a dû faire face M. Haddad pour écrire dans la langue française et recherche les stratégies discursives employées par ce dernier pour introduire sa langue d'origine.

En convoquant deux œuvres de Malek Haddad, *La Dernière impression* et *Je t'offrirai une gazelle*, Chérifa Larbi montre comment ce dernier, en écrivant dans la langue française, use de sa langue d'origine et ce à travers un certain nombre de procédés linguistiques. C'est ce qui fait de son écriture une écriture double.

En s'intéressant à un écrivain français, Claude Coste et Ridha Boulaâbi se proposent d'apporter un élargissement à la problématique soulevée dans cet ouvrage. Ils étudient la relation qu'entretient R. Barthes avec le monde et la langue arabes ; ils soulignent le sens qu'ils veulent donner au mot « malentendu » et insistent sur la dimension orale du verbe « entendre ». Selon C. Coste et R. Boulaâbi, il faut considérer Barthes comme le Français qui « entend mal » la langue arabe mais aussi comme l'écrivain qui accorde une importance particulière aux langues. En s'appuyant sur plusieurs textes de Barthes, C. Coste et R. Boulaâbi expliquent que l'auteur en question a peut-être mal entendu le monde arabe comme touriste ou comme résident. Mais en tant qu'écrivain, il a réussi à dépasser les conflits et a pu mettre en valeur l'intérêt de la littérature qui lui a appris à « défendre la différence infinie — en français, en arabe et dans toutes les langues du monde ».

Défendre l'intérêt de la littérature est semble-t-il la préoccupation de tous les écrivains qui constituent l'objet de notre étude dans ce présent recueil. C'est ce que nous pourrions en effet voir à travers les pages qui vont suivre.

Lamia OUCHERIF

Qu'est-ce qu'une langue littéraire¹ ?

Résumé :

L'article revient sur la double acception que l'expression « langue littéraire » peut recouvrir, suivant l'analyse que l'on donne de l'adjectif « littéraire ». Cette distinction entre *une* langue « soutenue » ou « recherchée » et la langue autonome « de la littérature » reconduit en fait à un moment où, autour de 1850, s'est reconfiguré l'imaginaire de la littérature française. Il s'agit ici de rappeler l'une des conséquences de cette mutation, à savoir le développement de patrons stylistiques reposant sur des formes convoquant, de manière sémiotique, tel ou tel effet de lecture. Chemin faisant, en revenant sur la paratopie que suppose toute langue « littéraire », on souhaite s'interroger sur les conditions nécessaires pour valider une telle notion en contexte plurilingue

Abstract:

This contribution deals with the two definitions of “literary language”, depending on the analysis of the adjective. Such a distinction between a formal use of language and the autonomous language of literature has a historical ground: around 1850, the imagery of literature has changed. The main consequence of this change is the development of stylistic patterns which semiotically frame such or such reading effect. Pointing out the paratopic situation of literary language, the article aims at questioning the relevance of such a notion in a plurilingual context.

¹ Cet article reprend bon nombre de résultats des recherches exposées dans *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, sous la direction de Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009.

Vouloir définir ce qu'est une langue littéraire suppose de s'interroger sur les termes mêmes : le substantif « langue », l'adjectif « littéraire », mais encore le déterminant « une ». L'article indéfini suppose en effet l'existence d'une catégorie dont pourraient exister plusieurs représentants — par exemple l'objet de cette réflexion collective : une langue littéraire en milieu plurilingue. Or, la notion même de langue littéraire recouvre au moins deux observables langagiers distincts, suivant la nature que l'on donne à l'adjectif littéraire. On parle d'abord, de manière traditionnelle, de langue littéraire comme d'un niveau de langue : est considéré comme un trait de langue littéraire un phénomène langagier — lexical ou syntaxique — qui connote un niveau soutenu ou recherché. Mais lorsque l'adjectif devient relationnel, à savoir l'équivalent d'un groupe déterminatif, le sens change : la langue littéraire renvoie à la langue de la littérature, par opposition à la langue commune. Si les deux emplois reconduisent à une idée de distinction et de différenciation vis-à-vis d'une langue autre, il en va d'une question de degré dans le premier cas, de nature dans le second. Un point commun existe cependant entre ces deux perspectives : la prégnance d'un imaginaire de la littérature fondé sur la place et la fonction de la langue au sein du discours littéraire.

Les réflexions qui suivent, essentiellement fondées sur la pertinence de la notion au sein du champ littéraire français, sont d'ordre méthodologique : on espère proposer là des outils efficaces pour penser aussi les choses en situation de plurilinguisme externe².

Une langue « recherchée »

Le premier sens de langue littéraire — langue « soutenue » — semble historiquement stable, comme peuvent en témoigner les entrées des dictionnaires français : litt. y est l'équivalent de « recherché » ou de « rare », distinction qui informe elle-même

² Sur la distinction entre plurilinguisme interne et plurilinguisme externe, on peut renvoyer à Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 140-141.

sur l'imaginaire à l'œuvre dans cet usage. Le registre élevé suppose effectivement la rareté des formes observables, une rareté explicable par un décalage vis-à-vis d'une norme valorisée : celle du bien écrire. Un penchant prescriptif s'exprime dès lors : dans cette perspective, la langue commune devrait idéalement tendre à la langue littéraire. Sont consignés là des usages idéaux, correspondant à ce qu'il faudrait dire : cette langue littéraire témoigne d'une conception de la littérature comme conservatoire de formes. En elle se lisent effectivement les usages du passé : archaïsmes formels (maintien de termes sortis de l'usage commun ; tiroirs désuets de la conjugaison, comme le subjonctif imparfait), archaïsmes sémantiques (maintien du sens étymologique du mot, méfiance envers les sens figurés) ; syntaxe d'une grammaire classique (nombre limité de propositions par phrase, ordre des mots caractéristiques d'une belle langue — avec, notamment, une grande attention à la place des compléments circonstanciels), etc.

On est alors très proche d'une conception de la littérature comme illustration d'une langue patrimoniale — nationale ? —, ce qui peut apparaître problématique dans un contexte plurilingue de périphérie linguistique. On retrouve là, en effet, un mouvement commun à bien des langues vernaculaires, dont la légitimité n'est pas venue de ce qu'elles étaient largement parlées (ce n'était pas le cas, et le français s'est construit sur une langue, le francien, qui était celle des rois de France), mais d'une série de décisions politiques et sociopolitiques, dégageant notamment une place pour un corpus littéraire défini comme la meilleure façon de s'exprimer. Je ne fais pas seulement allusion à Vaugelas : un tel imaginaire a perduré, pour le français, relayé par un discours du génie de la langue, dont Bernard Cerquiglini a pu montrer la part mythique sur laquelle il s'était constitué³.

Une telle logique a prévalu, pour le français, jusqu'à la fin du XIX^e : la langue des écrivains représentait (encore) un modèle à suivre, à tel point que les nombreux « arts d'écrire » alors publiés invitent à reproduire, par-delà leur analyse, les tours

³ Voir Bernard Cerquiglini, *Une langue orpheline*, Paris, Éditions de Minuit, 2007.

grammaticaux repérables chez tel ou tel grand auteur⁴. Telle qu'elle est alors envisagée, la langue littéraire est indissociable d'une vision de la littérature comme corpus canonique. L'imaginaire est alors si puissant qu'on ne peut séparer la célébration du grand auteur de celle de sa langue, pure et illustre⁵. On comprend dès lors que l'École et les Institutions aient un rôle de premier plan dans la constitution de cet imaginaire, et dans sa reconduction : il suffit de penser la langue littéraire comme ensemble de normes prescriptives illustrées par l'usage des (bons) auteurs — ceux dont on se souvient et que l'on célèbre — pour comprendre un tel phénomène. On aboutit donc finalement à la proposition suivante : dans le premier sens qu'on lui a donné, la langue littéraire est la langue des classes — une langue classique, que l'on étudie pour en retenir les formes.

Une langue autonome

Telle n'est cependant pas la définition la plus intéressante, ni sans doute la plus efficace aujourd'hui, de la langue littéraire. Dans le second sens de l'expression, quand l'adjectif est adjectif de relation, le domaine de la littérature est en effet envisagé comme autonome : là encore distinct de la langue commune — mais radicalement, par nature. Il ne s'agit plus de réfléchir en termes d'opposition de niveaux de langue, ou suivant un continuum d'emplois. La notion de norme permet alors de saisir la distinction essentielle entre ces deux langues. Quand la norme prescriptive, dans le premier sens de l'expression, fait un partage entre formes de langue recommandées et formes de langue écartées, tirant argument de leur présence ou de leur absence en contexte littéraire, elle est elle-même rejetée de l'imaginaire correspondant à ce second sens. La norme prescriptive (dites cela, écrivez ceci) n'a plus ici de pertinence car la langue commune ne saurait prendre modèle sur la langue des écrivains, cette dernière ayant sa « vie » propre. De fait, parler de langue littéraire c'est, en ce sens, postuler l'existence de formes dont

⁴ Voir sur ce point Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément. Le moment grammatical de la littérature française 1890-1940*, Paris, Gallimard, 2002, p. 146-153 notamment.

⁵ *Ibid.*, p. 106-113.

l'apparition signe l'appartenance même au domaine de la littérature : une telle langue n'ignore certes pas les formes disponibles de la langue ; elle entend au contraire creuser cette disponibilité.

Pour mieux comprendre à quoi correspond ce que l'on peut qualifier d'autonomisation, et avant d'en aborder les conséquences — à savoir la possibilité d'une histoire formelle de la littérature —, il convient d'en rappeler les conditions d'émergence historiques en France. Pierre Bourdieu a ainsi pu lier la construction d'un champ littéraire, autour de 1850, à un phénomène de déclassement social des écrivains, placés en marge d'une société bourgeoise⁶. Revendiquant bientôt leur constitution en bohème, refusant les conformismes dominants, ces derniers vont trouver dans un repli sur la forme de la littérature un moyen de traduire leur tentation de l'art pour l'art. Le phénomène rencontre un autre mouvement, perceptible à cette même époque : une mutation dans l'imaginaire communicationnel de la littérature. Vers le milieu du XIX^e siècle, la littérature française semble en effet renoncer à son statut de discours adressé — parfois fortement, comme l'empreinte rhétorique, puis les postures du poète-prophète et du mage romantique, l'avaient imposé. De manière concomitante au repli sur la forme — et de manière concomitante au développement des journaux et des supports d'édition —, le paradigme de la « littérature-discours » s'infléchit vers celui d'une « littérature-texte »⁷. En s'éloignant de sa vocation à communiquer, la littérature semble faire passer l'expression au premier plan. Et c'est là tout l'enjeu que rencontre l'apparition de formes de langue spécifiques, progressivement constituées en code sémiotique.

Un tel devenir n'est pas exempt de difficultés. Si, au premier sens de l'expression, la langue littéraire venait piocher au sein du stock lexical de la langue des mots rares ou hors d'usage, elle ne peut plus, dans sa nouvelle acception, agir de même : ces

⁶ Telle est la thèse fondatrice des *Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992), Paris, le Seuil, « Points », 1998.

⁷ On renvoie sur ce point aux travaux d'Alain Vaillant, notamment « Pour une histoire de la communication littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103^e année, n°3, 2003, p. 549-562

mots ou ces constructions syntaxiques, tout sous-usités qu'ils sont, existent déjà. Leur rendement semble donc faible au sein d'une entreprise (et d'un imaginaire) qui, de conservatoire des usages, est devenu laboratoire. Et puisqu'il est difficile d'expérimenter avec le lexique, c'est donc la syntaxe qui se trouvera au cœur des recherches qui s'ouvrent alors.

Des patrons

La langue littéraire, telle qu'elle s'est constituée en France à partir de la moitié du XIX^e siècle, va de fait se trouver articuler des formes (descriptibles syntaxiquement) et des effets de lecture. Imaginaire de la langue et imaginaire de la littérature se rencontrent donc, dans la mesure où ces effets de lecture dépendent des fonctions collectivement attribuées, à un moment donné, au discours littéraire. On peut par exemple songer à l'expression de la subjectivité, et plus précisément, de la conscience. La prose française (mais ce n'est sans doute pas la seule) semble aimantée, depuis la fin du XIX^e siècle, par un tel horizon ; diverses configurations syntaxiques vont dès lors tenter de rendre compte des phénomènes relevant de la perception, de l'affectivité, des états mentaux, des cheminements de prise de conscience et de réflexion. C'est de cette manière que l'on peut comprendre l'extension de certaines formes de langue : allongement de la phrase par saturation de sa zone droite, syntaxe du groupe déterminé-déterminant (des vitres propres) réécrite en déterminant-déterminé (la propriété des vitres), etc. La langue littéraire autonome suppose ainsi le figement progressif de patrons articulant un appareil formel (un ensemble de traits de langue) convoquant tel effet (comme la représentation de la conscience). Dit autrement, c'est parce que le lecteur reconnaît une série de formes langagières qu'il retrouve un effet de texte donné.

Dans ce dispositif, la notion de norme n'est donc plus efficace : elle n'est plus le critère permettant d'apprécier la valeur inhérente à ces phénomènes proprement stylistiques. Elle peut même se trouver complètement discréditée, et la faute acquérir une valeur littéraire. Dès lors qu'une entorse aux règles de bonne formation des énoncés peut être associée à un effet pertinent du point de vue littéraire, elle se trouve valorisée. C'est donc la place de la langue littéraire au sein du dispositif

langagier commun à une nation qui se trouve questionnée : la langue littéraire ne permet plus à la littérature d'assurer la stabilité de l'idiome ; elle n'est plus l'usage à imiter — et peut-être même devient-elle l'usage à éviter. Témoigne ainsi de cette mutation de l'imaginaire littéraire une série de scandales ou de débats relatifs à ce statut en marge de la langue des écrivains : autour de 1876-1877 et de la publication de *L'Assommoir* d'Émile Zola, où les critiques du temps se sont étonnés de voir un narrateur « parler comme » (c'est-à-dire parler aussi vulgairement que) ses personnages⁸ ; autour de 1921 et des fautes de langue de Flaubert — où l'on a vu Proust défendre la beauté littéraire de la faute de grammaire⁹ ; autour du parler peuple de Ramuz, vers 1926-1929¹⁰. Ce dernier exemple vaut peut-être davantage, pour le monde francophone, que les autres, dans la mesure où, revendiquant son ancrage suisse-vaudois, Ramuz reconnaît à la fois l'existence d'une langue littéraire obéissant à des lois autonomes, et une valeur politique des choix grammaticaux¹¹.

Cet exemple permet aussi de valider la dissociation de la langue littéraire et du niveau de langue recherché : Ramuz — comme Poulaille, Dabit, ou plus tard Céline — écrit une langue tentée par l'oralité, éloignée du bien écrire et du bien dire. Or, c'est ce patron oral-vocal qui se cristallise, autour de 1930, comme le parangon même de la langue littéraire : c'est là le modèle à partir duquel toutes les écritures peuvent alors être évaluées, qu'il s'agisse d'en mesurer le refus ou l'acceptation¹². Dans les années 1950, une revendication du « mal dire » se fait jour, autour d'un Beckett, par exemple, prolongeant ce mouvement de déliaison entre la langue des écrivains et la langue normée. Dès lors, le statut de cette langue vis-à-vis de l'école est rendu problématique : si la langue littéraire est l'autre de la langue commune, elle ne saurait plus servir de modèle aux

⁸ Voir Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, p. 18-22.

⁹ Voir Gilles Philippe, *Flaubert savait-il écrire ? Une querelle grammaticale (1919-1921)*, Grenoble, Ellug, 2004.

¹⁰ Voir Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant*, *op. cit.*, p. 57-97.

¹¹ Voir notamment sa « Lettre à Bernard Grasset », dans C.- F. Ramuz, *Romans*, II, Paris, Gallimard, 2005, p. 1457-1480.

¹² Voir *La Langue littéraire*, *op. cit.*, p. 74 et suiv.

élèves. Contrairement à l'imaginaire du conservatoire des pratiques anciennes, valorisées comme telle, la langue littéraire, versant expérimental, n'est plus garante du bon usage. En France, le développement de cette langue autonome, obéissant à ses propres règles et pouvant aller aux frontières de la grammaticalité, a fait en sorte que les grammairiens se sont de plus en plus détournés des exemples tirés de la littérature — tout se passant comme si là où ils pouvaient naguère encore puiser des exemples, ils ne trouvaient désormais plus que des exceptions. Le regard de l'École sur la littérature s'en est lui aussi trouvé modifié : d'une part, l'apparition de l'explication de texte au tournant du XX^e siècle, reposant pour l'essentiel sur des remarques grammaticales, témoigne d'un recentrement sur la langue de la littérature ; d'autre part, elle valide non seulement l'hypothèse que les auteurs du canon parlent une langue désormais morte (puisqu'il y a lieu de l'expliquer) mais encore celle que les contemporains pratiquent une langue opaque. Si l'explication de textes se substitue aux exercices d'imitation, c'est bien parce qu'on ne saurait plus imiter des auteurs déviants vis-à-vis de la norme¹³.

Paratopie

La situation de la langue littéraire est donc par nature paratopique — au sens où la paratopie désigne, chez Dominique Maingueneau, un caractère essentiel des discours constituants, « localité paradoxale [...] 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 stabiliser¹⁴ » :

— du point de vue de sa définition même, puisque la notion oscille de fait entre deux approches (degré de niveau de langue ou nature radicalement distincte) ;

— du point de vue de l'imaginaire littéraire qui la modèle (conservatoire ou laboratoire) ;

— du point de vue des valeurs socio-esthétiques qu'elle rencontre (norme/faute) ;

¹³ Sur cet ensemble de problématiques, voir Gilles Philippe, *Sujet, verbe, complément*, op. cit., p. 95 et suiv.

¹⁴ *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 52-53.

— du contenu politique qu'on peut lui associer par extension (aristocratism choisi vs revendication d'une liberté formelle).

Or, il semble que dans un contexte plurilingue, cette situation paratopique se trouve encore renforcée. Si la question de la langue littéraire est avant tout une question d'imaginaire linguistique et littéraire, la première interrogation relève de l'unicité de l'objet, avec une interrogation préalable : en contexte plurilingue, l'imaginaire des langues ne valorise-t-il pas telle langue plutôt que telle autre ? Plus précisément, quelle est la langue que l'on observe : un créole, une sorte de troisième voie qui préserve effectivement plusieurs langues ? Y a-t-il contamination de l'une à l'autre des langues — et si oui, en quoi ? Comment décrire ces phénomènes ?

Il faudrait aussi reprendre les critères précédemment évoqués pour évaluer la pertinence de la catégorie dans un tel contexte. La notion de langue littéraire supporte-t-elle ici les deux définitions évoquées plus haut ? Est-il possible de penser une autonomisation de la langue activée dans les pratiques observables ? Existe-t-il des patrons spécifiquement attachés à tel ou tel effet de lecture ? Quels sont ces effets de lecture ? Patrons et effets sont-ils distincts de ceux que l'on peut identifier, au même moment donné, ou à un autre moment, dans l'histoire d'une des langues littéraires activées (par exemple, le français littéraire) ? De là, existe-t-il une périodisation distincte ? Existe-t-il un lien avec le statut attaché à la littérature ? Quelle est, par rapport à l'ensemble de ces questions, la place et la position de l'École ?

Dit autrement, s'il paraît difficile de dire a priori laquelle des deux acceptions est la plus pertinente pour l'étude des textes littéraires en contexte plurilingue, il est possible et souhaitable d'adopter une démarche inductive, qui, suivant les observables que l'on réunira et les valeurs que l'on aura assignées à la langue et à la littérature, permette de mieux asseoir la notion en tenant compte des spécificités du contexte.

Pour une problématisation des « écritures bilingues » dans la littérature francophone algérienne

Résumé :

La présente contribution porte sur la problématique de « l'écriture bilingue » (Lagarde, 2001 ; 2004), située au croisement de la sociolinguistique et de la littérature, dans les œuvres littéraires de trois écrivains algériens francophones : Mammeri, Dib, Djébar. Il s'agit de montrer que le texte en français est « travaillé » par des énoncés de la langue des origines (arabe et/ou berbère), selon un certain nombre de modalités d'intégration (xénismes, emprunts et calques) recélant les enjeux d'écriture suivants :

- durant la période coloniale, inscrire au cœur du texte « un discours du dedans » et prendre ainsi la parole pour dire le monde du colonisé ;
- durant la période postcoloniale, montrer la pluriculturalité de la société algérienne déniée par le pouvoir en place.

Abstract:

The present contribution concerns the problem of “the bilingual writing” (Lagarde, on 2001; on 2004), situated in the crossing of the sociolinguistics and the literature, in the literary works of three French-speaking Algerian writers: Mammeri, Dib, Djébar.

It is a question of showing that the text in French is “worked” by statements of the language of the origins (Arabic and/or Berber), according to a number of modalities of integration (xenisms, loans and traces) receiving these stakes in writing:

- during colonial period, register at the heart of the texte “a speech of inside” and speak so to say the world of the colonized;
- during postcolonial period, to show the pluriculturality of the Algerian society denied by the Governing power.

La problématique des « écritures bilingues », située au croisement de la sociolinguistique et de la littérature, vise à démonter les mécanismes de fonctionnement de la « textualisation de la diglossie » (Lagarde, 2001, p. 8). Dans le contexte historique qui a vu l'émergence de la production littéraire algérienne francophone (la colonisation), il s'agit d'écriture en « situation diglossique » (Lagarde, 2004). Il ne s'agit donc pas d'examiner le cas des écrivains (comme Julien Green) qui ont opté pour l'écriture dans l'une *ou* l'autre langue mais de la prise en compte, dans un même texte, de deux ou plusieurs langues par l'écriture (Lagarde, 2001, p. 17-19). Le rapport à la langue et à la culture ne peut être réellement vécu que de l'intérieur, souligne, à juste titre, C. Lagarde, si bien que les auteurs « minoritaires » se recrutent (presque) exclusivement parmi les locuteurs natifs (2001, p. 47). C'est le cas des trois écrivains algériens dont nous allons analyser les œuvres : Mammeri, Djébar et Dib. Il s'agit donc d'un discours du « dedans » dans lequel l'écrivain, issu d'un pays dominé, se fait détenteur de la parole pour dire « son » monde et se dire au monde dans une langue imposée par des conditions politico-historiques particulières : celles de la colonisation. Durant la période postcoloniale, il s'agit de montrer la pluriculturalité de la société algérienne déniée par le Pouvoir en place.

C'est ainsi que M. Mammeri déclare à T. Djaout, à propos de la langue française : « J'ai appris le français à l'école ; il s'agit donc d'un apprentissage artificiel. Mais une fois la langue acquise, j'en ai apprécié les avantages [...] surtout parce que c'est un instrument de libération — y compris de libération d'elle-même », et à propos du berbère : « je serais naturellement très heureux d'écrire en berbère. Je sais qu'il y a des choses, des sentiments, des musiques, que je rendrais infiniment mieux en cette langue qu'en nulle autre [...]. J'ai même écrit directement en berbère quelques textes, qui probablement ne verront jamais le jour. » (1987, p. 48-49)

A. Djébar, quant à elle, écrit, dans *En marge de ma francophonie* :

Pour une problématisation des « écritures bilingues » ...

Mon français — de l'école, je prends conscience de mon choix définitif d'une écriture francophone qui est, pour moi alors, la seule de nécessité : celle où l'espace en français de ma langue d'écrivain n'exclut pas les autres langues que je porte en moi, sans les écrire.

Écrire se fait aujourd'hui, pour moi, dans une langue, au départ non choisie, dans un écrit français qui a éloigné de fait l'écrit arabe de la langue maternelle [...]. Ecrivain en langue française, je pratique sûrement une francographie. (1999, p. 28-39)

M. Dib, lui aussi, déclare, en conclusion de *l'Arbre à dire* : « Le français est devenu ma langue adoptive. Mais écrivant ou parlant, je sens mon français manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable par la langue maternelle. Pour un écrivain, ça me semble un atout supplémentaire, si tant est qu'il parvienne à faire sonner les deux idiomes en sympathie. » (1998, p. 48) Le français et l'arabe en l'occurrence.

Langue de formation de ces écrivains, le français est travaillé de l'intérieur par la (les) langue (s) des origines (l'arabe et/ou le berbère), ce qui dénote une compétence bilingue sans conteste.

Et c'est de cette problématique de l'écriture bilingue que nous allons traiter en examinant d'abord les modalités d'intégration puis les enjeux d'écriture. Notre corpus d'analyse sera constitué d'œuvres littéraires de nos trois écrivains dans lesquelles nous puiserons quelques exemples. Ces œuvres sont les suivantes :

— Pour Mammeri : *La Colline oubliée* (1952), *Le Sommeil du juste* (1956), *L'Opium et le Bâton* (1965), *La Traversée* (1982) ;

— Pour Dib : *La Grande Maison* (1952), *L'Incendie* (1954), *L'Arbre à dire* (1998) ;

— Pour Djebbar : *La Disparition de la langue française* (2003).

Modalités d'insertion de l'écriture bilingue

Dans les œuvres littéraires de nos trois écrivains, les énoncés appartenant à la langue des origines sont insérés selon trois procédés : le xénisme, l'emprunt et le calque. C'est à illustrer la

présence de ces trois procédés d'intégration que nous allons nous consacrer ci-dessous.

Xénismes

Le xénisme, comme le rappelle L. Guilbert, est considéré comme « tout terme étranger (...) introduit dans le corps d'une phrase française en référence à un signifié propre à la langue étrangère (...). Dans cette catégorie entrent les noms propres, patronymes, les noms géographiques de fleuves, de villes... » (1982, p. 56) Les xénismes sont donc dans notre corpus, tous les termes étrangers à la langue française, y compris les noms propres. Les noms propres sont aussi bien des anthroponymes que des toponymes ; d'origine arabo-berbère, ils marquent ainsi la prévalence de l'univers à partir duquel s'opère l'acte d'écrire.

— Anthroponymes : Mokrane, Aazi, Sekoura, Arezki, Mourad... (Mammeri) ; Aïni, Hamid Seradj (Dib) ; Halima, Berkane, Nadjia, Ali (Djebar).

— Toponymes : Aourir, At-Yacoub, At-Yani (Mammeri) ; Dar Sbitar (Dib) ; *El Bahdja*, Djemaa el Djedid (Djebar).

D'autres xénismes inscrivent leur présence dans le texte, et se rapporte à des qualificatifs ou des noms communs : « un *aroumi* », « les *iroumien* » (Mammeri) ; « une *roumia* », « un *ouali* », « cette *kouba* », « *el djebha* », « un *tfel* », « un *seghir* » (Djebar) ; « des *moudjahiddin* » (Mammeri et Djebar).

Emprunts

Selon J. Hamers, l'emprunt est « un mot, un morphème ou une expression qu'un locuteur ou une communauté emprunte à une autre langue, sans le traduire. » (1997, p. 136). Dans notre corpus, les emprunts peuvent être soit d'ordre lexical, soit d'ordre sémantique.

Les emprunts lexicaux sont pour certains des termes vulgarisés par la littérature coloniale et sont intégrés totalement à la langue cible. Chez M. Dib et M. Mammeri ils se rapportent à des domaines divers : les mets (*couscous*, *méchoui*) ; les vêtements (*burnous*, *chéchia*, *babouche*, *djellaba*, *gandoura*), les ustensiles (*kanoun*, *mezoued*), les représentants de la société (*caïd*, *agha*), les référents religieux (*muezzin*, *imam*, *coran*, *sourate*, *cheikh*).

Ces emprunts lexicaux avoisinent avec des emprunts sémantiques, procédé qui, selon F. Cheriguen, constitue « une unité de fonctionnement d'une ou plusieurs parties susceptible d'un usage syntaxique autonome. Il est mis en morphologie, car formé dans la langue-cible même (différence avec l'emprunt lexical), mais seulement par imitation. D'où son rapport avec la langue source. » (1988, p. 56)

Les emprunts sémantiques concernent le transfert en langue cible du contenu sémantique du terme correspondant en langue source, le signifiant restant le même. Ce transfert de signifié ne peut être perçu que par le locuteur de la langue source car il réside au niveau connotatif, le concept et le sémème sont transférés d'une autre culture et d'une autre langue. Ce qui permet cette transposition, c'est, d'une part, le bilinguisme du locuteur, d'autre part, l'identification sémantique possible entre une unité lexicale de la langue A et une unité lexicale de la langue B, A et B étant des langues en contact comme on peut le voir chez M. Mammeri : « des pays » dans le sens de « compatriotes », « mangé » dans le sens de « rongé ».

Calques

Quant au calque, il est défini comme :

Une unité de fonctionnement comportant nécessairement plusieurs parties susceptibles d'autonomie syntaxique. Le calque est mis en morphologie, issu de la langue-même au plan du signifiant (base appartenant à la langue). Mais sa formation nécessite le recours à une langue-source. La différence avec l'emprunt sémantique, c'est que le calque est toujours un composé. Et avec celui-ci, le calque a recours à une langue-source. Exemple : gratte-ciel, etc. (Cheriguen, 1988, p. 56)

Autrement dit, l'emprunt sémantique et le calque ont en commun la traduction littérale de la langue source vers la langue cible mais le premier concerne une seule unité tandis que le second est un composé. Voici quelques exemples de calques :

Va avec la paix, dit-elle. [Va en paix.]
— Reste aussi avec la paix, répondis-je. [Je te laisse aussi en paix.] (Mammeri, 1952, p. 47)

[...] la honte pleut sur lui quand il marche. [Il est déshonoré ou n'est plus digne de l'honneur de la communauté ni de sa confiance] (Mammeri, 1965, p. 98)

Tu as encore le lait de ta mère entre les dents. [Équivalent en français : « Si on te pressait le nez, il en sortirait du lait. » Ce qui signifie : « tu n'es qu'un gamin », qui marque un certain degré de transférabilité culturelle.] (Dib, 1954, p. 59)

Ils m'ont reçue sur la pupille de leurs yeux. [Ils m'ont reçu royalement.] (Dib, 1954, p. 174)

Par le sang qui est entre nous. [Par les liens du sang qui nous unissent.] (Dib, 1954, p. 157)

Que le Prophète et ses épouses, comme s'exclamaient les femmes de la famille, me contemplant, et me pardonnent mes péchés. (Djebar, 2003, p. 14).

Les calques visent ainsi à brouiller, à parasiter l'intercompréhension pour qui ne possède pas le même arrière-plan culturel. Ils jouent sur l'aspect connotatif (le signifié) du langage par le biais des métaphores propres à la culture source parfois difficilement transférable en langue cible.

Les calques sont parfois accompagnés d'énoncés de la langue source dont ils représentent la traduction littérale : « *Ruheth dhi lhna a tharoua...* Partez en paix mes enfants. » (Mammeri, 1952, p. 44) ; « *ya ouled el houma !* » : « Ô enfants de mon quartier ! » (Djebar, 2003, p. 204).

L'insertion de tous ces procédés s'accompagne de discours épilinguistiques dont la récurrence est l'une des caractéristiques fondamentale de l'écriture bilingue. Selon Lagarde, ce qui se donne à lire n'est plus seulement un simple marquage de code (opération de traduction ou d'explication) mais des commentaires plus ou moins développés liés à l'insertion de ces énoncés (Lagarde, 2001, p. 45-46). En voici quelques exemples :

Chez Mammeri :

L'écriture régulière et très appliquée je reconnus qu'Aazi avait elle-même écrit la lettre. Le sens en était très obscur [...]. Aazi avait une connaissance très imparfaite du français... (1952, p. 70)

Pour une problématisation des « écritures bilingues » ...

C'est cet instituteur de Tasga qui lui tournait la tête, mais comment lui parler ? Le père ne savait pas le français ni l'instituteur le berbère. (1956, p. 17)

— Le chef demande ce que tu parles. — Le kabyle. — L'administrateur te demande si tu ne pourrais pas parler français comme tout le monde. — Dis-lui, si ce n'est pas l'offenser, que le kabyle est la langue de mes pères. (1956, p. 22)

Chez Djébar (2003) :

Mon père... le Chaoui analphabète (en français, pas en arabe). (p. 46)

N'oublie pas, d'ailleurs, quand c'est écrit en français, il faut, presque tout le temps comprendre exactement le contraire ! Tu entends, gamin ! (p. 42)

Raconte-la moi ton histoire, mais en arabe ! (p. 86)

Nous pouvons constater ainsi, aussi bien chez Mammeri, chez Dib que chez Djébar, que le recours aux énoncés en berbère ou en arabe dans le même texte, vient télescoper l'écriture en français et porte un discours sur la place de la langue d'origine et donc sur les enjeux de l'écriture bilingue. C'est ce que nous allons examiner maintenant.

Enjeux de l'écriture bilingue

Ce qui se joue dans l'écriture en français ainsi parasitée par les énoncés en berbère et/ou en arabe, c'est avant tout la volonté de porter dans la sphère publique (les lecteurs) un discours sur les rapports entre les deux langues, rapports de nature diglossique où le français apparaît comme la langue dominante et les langues d'origine comme les langues dominées. C'est le cas des œuvres de Mammeri et de Dib publiées durant la période coloniale. La stratégie de l'écriture « bilingue » pose alors que le dominé se fait détenteur de la parole et du droit de nommer et par là, qu'il tente de se réapproprier un espace et des valeurs dont le colonisateur l'expulse. C'est en fait, écrit C. Lagarde, le statut de chacune des langues, et par voie de conséquence celui de ses locuteurs, au sein desquels l'écrivain occupe une place

privilegiée, qui se rejoue en permanence dans le cadre des écritures bilingues (2001, p. 31-32).

Face à cet enjeu, il en est deux autres que l'on rencontre dans la littérature postcoloniale. Le premier consiste à donner à voir, à travers l'écriture bilingue, la persistance des rapports diglossiques entre les langues en présence malgré la souveraineté du pays : le conflit linguistique est toujours là. Le second convoque les langues en présence dans leurs rapports « complémentaires en une sorte de symbiose pacifique ou consensuelle, telle que semblent l'envisager les tenants du contact interlinguistique » (Lagarde, 2001, p. 47). Ceci est d'autant plus prégnant que le code affecté au narrateur se complexifie.

C'est ce que nous allons analyser maintenant en examinant tour à tour les enjeux des procédés d'insertion (xénismes, emprunts et calques), des discours épilinguistiques et du code affecté au narrateur.

Enjeu des xénismes, emprunts et calques

Les procédés d'insertion de la langue source, comme nous l'avons vu ci-dessus, sont soit des xénismes qui marquent la prévalence de l'univers à partir duquel s'opère l'acte d'écrire soit des emprunts lexicaux (intégrés à la langue cible ou encore étrangers à elle) et sémantiques (unités uniques traduites littéralement), soit des calques, énoncés composés de plusieurs unités traduits littéralement.

Les xénismes (toponymes et anthroponymes) projettent le monde du dominé au devant de la scène, il occupe tout l'espace de l'avant-texte que représente le glossaire, chez Mammeri notamment dans son premier roman publié durant la colonisation. Les noms propres (xénismes) dans les romans sont des termes chargés qui viennent briser l'homogénéité discursive et servent à la construction d'un moi, comme « moi de langage ». Chez A. Djébar, ces xénismes, notamment ceux qui sont non encore intégrés à la langue cible, sont accompagnés d'une explication entre parenthèses ; celle-ci figure dans une didascalie donc qui, bien que figurant dans une œuvre postcoloniale, font référence à la période de la colonisation : la situation a changé mais le souvenir du passé reste vivace dans la mémoire collective semble rappeler l'écrivaine.

L'insertion de ces explications dénote toutefois chez l'auteur bilingue la volonté de se montrer collaboratif puisque mobilisant des procédés d'intercompréhension avec l'Autre qui tendent à combler la distance existant avec lui.

Il n'en est pas de même en ce qui concerne les emprunts sémantiques et les calques qui brouillent la clarté du texte et marquent une distance volontaire avec la langue française. Ils possèdent aux yeux du narrateur une valeur supplémentaire emblématique, charriant avec lui un univers que la traduction française serait incapable de véhiculer, et nécessite donc une double compétence linguistique et culturelle. Ainsi, les traductions littérales visent à subvertir les normes du français, révèlent le souci de traduire fidèlement la parole du dominé selon ses propres valeurs et de son propre point de vue et montrent l'impossibilité de transférer, d'une langue à l'autre, un certain nombre de subtilités et de conventions linguistiques (« mangé par la tuberculose » au lieu de « rongé par la tuberculose » par exemple) : ce sont deux cultures et deux mondes différents qui se côtoient. La distance à franchir s'élargit en même temps que se creuse le fossé entre dominant et dominé. L'intérêt porté à la spécificité culturelle est dominante, l'ailleurs se donne à lire et à voir. C'est pour cette raison que le texte autorise deux lectures : celle d'une altérité pour qui n'a pas de compétence en arabe et/ou en berbère, celle d'une identité pour qui accède au sens en arabe ou en berbère de ces énoncés. Le texte est ainsi pris dans un double réseau intertextuel jouant à la fois avec la langue de l'Autre et la langue d'origine et renversant les pôles du conflit puisque, dans une telle situation de minoration linguistique comme celles de la langue autochtone (arabe et berbère) et face à l'idéologie de la langue dominante, se crée toute une idéologie de la parole éclatée pour compenser la perte d'identité de la langue dominée. C'est ainsi que les énoncés dans la langue source insérés sans traduction (chez A. Djébar notamment, donc durant la période postcoloniale) inscrit celle-ci au cœur du texte, se libérant de la médiation de la langue française, dans une existence en elle-même enfin retrouvée.

Certains de ces énoncés marquent aussi pour le dominé la volonté de s'approprier le pouvoir de désigner l'Autre. C'est ce que révèle l'emploi des mots « *Aroumi/Iroumien* » [le

Français/les Français], « le *Komisar* » [emprunt signifiant « commissaire », appellation utilisée par les colonisés pour désigner l'administrateur de la commune], « les Infidèles », chez M. Mammeri et « *roumia* » chez .Djebar. Par ce pouvoir de nomination, le dominé retrouve un statut d'égalité que lui dénie l'Autre.

L'ensemble de ces énoncés sont, dans la plupart des cas, mis en relief par la marque typographique de l'italique ou par la présence de guillemets et cette mise en relief indique un changement de code non pas pour montrer l'étrangeté de la langue d'origine mais pour renvoyer au dominant l'image du statut de langue étrange qu'il assigne à la langue du dominé ou de l'ex-dominé. Cette mise en relief agit comme un contre-miroir qui, loin de représenter la langue en creux, fait apparaître son image au grand jour, le calque (traduction littérale) ne faisant que surdéterminer ce contre-miroir et concourant ainsi à l'abolition de la clarté des transferts donc à l'inscription d'une complexité au cœur du texte.

Enjeu des discours épilinguistiques

Cette vision du statut des langues est renforcée par les discours épilinguistiques qui suivent ou précèdent une prise de parole en arabe, en berbère ou en français.

Ainsi, chez M. Mammeri, la situation conflictuelle engendrée par la colonisation et la guerre de libération passe par une dévalorisation de la langue de l'Autre comme l'indique l'extrait suivant :

[...] Ces infidèles parlent la même langue et raisonnent de la même façon, de travers soit, mais de la même façon. (1956, p. 110)

Cette dévalorisation du français s'accompagne d'une valorisation du kabyle (variété du berbère) :

[...] Le jour est proche où ils ne parleront même plus la langue de leurs pères. (1952, p. 107)

« — Crois-tu en Dieu ? dit M. Boniface à Raveh en un mauvais kabyle. » Pour la première fois Raveh eut l'impression d'être parmi les hommes. (1956, p. 104)

La valorisation du berbère passe également par l'affirmation de sa propriété scripturale :

[...] (suit ici en lettres berbères, difficiles à déchiffrer, une définition médicale de la femme...) (1952, p. 137)

Cette référence à l'aspect scriptural de la langue du dominé marque l'intention d'en affirmer le statut de langue à part entière, de soulever le voile de minoration dont le système colonial la recouvrait.

Toutefois, chez Mammeri, ce processus de valorisation de la langue d'origine continue de s'inscrire au cœur du texte même dans ses œuvres postcoloniales. Ainsi, dans *La Traversée* (1982), l'affirmation de la propriété scripturale du berbère est posée : « Il répétait comme une litanie la phrase qu'il avait vue, écrite en tfinagh, sur un rocher de la route : “ Moi, Berzekou, je fais paître mes chèvres et je suis sans personne ”. »

L'indépendance nationale n'a pas réglé la question linguistique : le berbère était, en 1982, date de la publication de ce roman, toujours minoré, n'est pas reconnu comme langue puisque le processus de sa réappropriation existait toujours (ce n'est plus le cas aujourd'hui où elle a le statut de langue nationale, où elle est enseignée dans le cycle scolaire et à l'université : département de tamazight à Tizi-Ouzou). C'est ce qu'indiquent les emprunts sémantiques et les calques qui figurent dans ce dernier roman : « J'ai pris ta fille dans ma maison pour qu'elle soit la mère de mes enfants et ma compagne dans les jours bons et dans les jours mauvais... » ; « *Idder ?* demanda-t-elle ». Durant la période postcoloniale et jusqu'à une certaine date, le berbère était toujours une langue étrange pour ne pas dire étrangère qui nécessitait la médiation de la langue française pour exister et la question continuait de se poser en termes conflictuels.

Chez . Djebbar (2003), la valorisation de l'arabe s'opère selon deux voies mais qui toutes deux appartiennent au domaine de l'affectivité car en effet, l'arabe c'est avant tout la voix de la mère, *Mma* : « Mma et il s'endormit ce jour-là, conversant en mots menus avec elle, dans son parler à elle, un mélange de dialecte de la rue algéroise, parsemé de mots raffinés, à consonances andalouses. » (p. 18)

Mais c'est aussi la langue de la relation amoureuse, celle à laquelle la narratrice (Nadjia) prête des qualités de volupté :

La langue de nos femmes est une langue d'amour et de vivacité quand elles soupirent [...] et tu le sais bien, *ya habibi*, il y a cet arabe pour la sexualité, presque pudique, restant au bord, allusif, mais si prometteur. (p. 118)

Il s'agit de mettre en scène, comme le souligne C. Lagarde, l'attachement profond et souvent problématique à la langue (2001, p. 46). Problématique car l'écrivaine a besoin de la médiation de la langue française pour se faire entendre mais regrette de ne pouvoir l'écrire en arabe : « Je ne peux qu'écrire, avec une déformation inévitable : lorsqu'elle parlait arabe, comment, me rappelant ses phrases et les rapportant dans l'autre langue, mon écriture pourrait-elle être vraiment un baume à son absence ? » s'interroge Berkane, le héros du roman (p. 125). L'écriture en français est forcément une « déformation » mais elle permet à l'attachement amoureux à Nadjia (son amante arabe) et par là même à l'attachement à la langue maternelle, l'arabe, de ne pas sombrer dans l'oubli :

Déplacer ces mots arabes, les faire glisser pour les garder en langue seconde ? Ses mots, proférés dans notre langue maternelle, je les entends dans leur musique particulière : et le français me devient une porte étroite pour maintenir l'aveu de volupté, qui scintille dans l'espace de mon logis. [...] Ecrire et glisser à la langue française, c'est le moyen sûr de garder, tout près, ta voix, tes paroles. (p. 127-128)

L'espoir est dans le métissage des deux langues : « J'ai en mémoire tactile tout cet idiome particulier à nous deux, métissage de mon dialecte et de ton français [...]. Mais tu n'es pas là, nos parlars accouplés s'effacent. » (p. 25) Mais cet espoir s'éloigne en même temps que s'estompe le souvenir de Marise, l'amante française de Berkane dont celui-ci est séparé.

Le métissage, le rapport entre les deux langues enfin apaisé, est-il encore possible dans une Algérie des années quatre-vingt-dix menaçant de sombrer dans l'islamisme : « En écrivant mes souvenirs de jeunesse, avait-il confié à son jeune frère, le français devient ma langue de mémoire... », dit Berkane

(p. 186) ; « est-ce que soudain c'était la langue française qui allait disparaître "là-bas" ? » (p. 199) Disparition du français mais aussi de l'arabe des origines, celui de l'affectivité, de la culture, de la tolérance, s'exclame Nadjia :

Mais les autres, les fanatiques, as-tu senti leur fureur verbale, la haine de leurs vociférations ? Leur langue arabe, moi qui ai étudié l'arabe littéraire, celui de la poésie, celui de la *Nahda* et des romans contemporains [...] je ne reconnais plus cet arabe d'ici. C'est une langue convulsive, dérangée, et qui me semble déviée ! Ce parler n'a rien à voir avec la langue de ma grand-mère, avec ses mots tendres, ni avec l'amour chanté de Hasni El Blaoui. (p. 118)

Cette complexité des rapports entre les langues, en période coloniale et postcoloniale, se donne à voir également dans le code affecté au narrateur.

Code affecté au narrateur

Aussi bien dans les romans de Mammeri, de Dib que de Djébar, le narrateur n'est pas un : il se démultiplie en une pluralité de voix.

Ainsi, dans tous les romans de M. Mammeri, la narration à la 3^e personne est entaillée par le recours à l'écriture intime (narration en « Je ») : journaux intimes dans *La Colline oubliée*, dans *Le Sommeil du juste*, dans *La Traversée* ; lettres dans les quatre romans (les trois cités précédemment auxquels il faut ajouter *L'Opium et le Bâton*).

Le « Je » cède parfois la place au « Nous », instance auctoriale prenant la parole en qualité de représentant d'une collectivité : « Le printemps chez nous » (1952) ; « on dit chez nous » (1965).

Les mêmes « puzzles narratifs », selon l'expression de Lagarde (2001, p. 42), se retrouvent dans le roman de Djébar où la narration à la 3^e personne alterne avec la narration à la 1^{re} personne : récits de Berkane, récits de Nadjia, lettres de Berkane à Marise et à Nadjia, journal intime de Berkane.

Cette multiplication des instances narratrices, que l'on retrouve aussi chez M. Dib, chacune représentant une voix distincte, ne procéderait-elle pas « d'une volonté de donner à

voir (et donc de ne plus occulter) une réalité à tout le moins complexe, le plus souvent conflictuelle », d'échapper ainsi « à une approche réductrice » (Lagarde, 2001, p. 43), une approche uniforme et uniformisante du statut du dominé, à travers la mise en scène du statut des langues, durant la période coloniale. En effet, la pluralité des voix qu'instaure la polyphonie engendrée par le recours à l'écriture en « Je » donne à voir un peuple, fait d'hommes et de femmes existant individuellement et retrouvant l'existence qui leur est déniée. C'est ce que déclarait Mammeri lui-même : « Je souffrais, à vrai dire, d'appartenir à un corps sans voix. » (Mazouni, 1959, p. 58-60)

Durant la période postcoloniale, il s'agit de mettre en scène le déni du plurilinguisme dans une Algérie livrée au monolinguisme. . Djebbar écrit :

Il s'agit d'expérimenter le passage entre les langues... S'il ne permet pas le flux, le courant, la navigation des corps, des voix, des yeux, des musiques, alors l'échec est là, qui coagule, qui bloque, qui pousse à la destruction. C'est celui hélas de mon pays, l'Algérie pantelante : par phobie de la deuxième langue, de la troisième, par déni d'un multilinguisme inscrit dans notre culture depuis l'Antiquité (culture populaire et culture savante), par crainte donc du multiple à l'infini des formes, mon pays, sous véritable dictature culturelle, a été harcelé par un monolinguisme. (1999, p. 32)

Elle passe de la « franco-graphie » à la « francophonie » revendiquée : « Oui, ramener les voix non francophones — les gutturales, les ensauvagées, les insoumises — dans un texte français qui devient mien. » (1999, p. 29)

Faire sienne l'écriture en français de ses racines berbères et/ou arabes ; faire vivre les langues d'origine à travers le texte français, montrer la pluriculturalité de la société algérienne, tels sont les discours qui travaillent les œuvres littéraires qui font référence à la période postcoloniale.

Conclusion

Notre approche de l'écriture bilingue, dans la littérature francophone algérienne, a permis de dégager deux aspects relatifs à la présence des langues dans les textes :

— durant la période coloniale, il s'agit de rendre compte des relations diglossiques entre les langues et des statuts assignés à celles-ci : langue dominante (le français)/langues dominées (l'arabe et/ou le berbère). Ceci passe par un certain nombre de procédés (xénismes, emprunts et calques) qui, au cœur du texte français, permettent de redonner à la langue dominée son statut de langue à part entière ;

— durant la période postcoloniale, il s'agit de dénoncer le déni du plurilinguisme prôné par le Pouvoir mais aussi d'inscrire, dans la narration, la complémentarité des langues, leur symbiose dans une pluralité culturelle assumée.

Nous avons emprunté deux démarches complémentaires : celle de l'analyse sociolinguistique (niveau linguistique) pour étudier les phénomènes langagiers présents au sein des œuvres littéraires et celle de la pragmatique (niveau discursif) car il s'agissait de s'intéresser à l'écriture littéraire. Notre approche se veut une prise en charge des modalités d'écriture bilingue et surtout de la modalisation de celle-ci comme processus en perpétuels changements et de la contextualisation des corpus littéraires qui restent des données variables, hétérogènes selon les conditions sociales, historiques, idéologiques et culturelles de leur production. C'est ainsi qu'apparaît la nécessité de reconsidérer les frontières entre les concepts de « métissage », d'« étrangeté » intimement liés à la problématique de l'écriture bilingue et que nous n'avons fait qu'effleurer ici. Ceci peut faire l'objet de recherches ultérieures.

Références bibliographiques

CHERIGUEN Foudil, 1988, « Les procédés de formation du lexique » dans *Cahier de lexicologie*, n°55.

CHERIGUEN Foudil, 2002, *Les mots des uns, les mots des autres. Le français au contact de l'arabe et du berbère*, Alger, Casbah éditions.

DIB Mohamed, 1952, *La Grande Maison*, Paris, Le Seuil.

DIB Mohamed, 1954, *L'Incendie*, Paris, Le Seuil.

DIB Mohamed, 1998, *L'arbre à dire*, Paris, Albin Michel.

DJEBAR Assia, 1999, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Les presses Universitaires de Montréal.

DJEBAR Assia, 2003, *La Disparition de la langue française*, Paris, Albin Michel, « Le Livre de poche ».

GUILBERT Louis, 1975, *La créativité Lexicale*, Paris, Broché.

HAMERS Josiane, 1997, « Emprunt », dans *Sociolinguistique. Concepts de base*, sous la dir. de MOREAU Marie-Louise, Sprimont, Mardaga.

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.

LAGARDE Christian, 2004, *Ecrire en situation bilingue 1. Communications*, Presses Universitaires de Perpignan.

MAMMERI Mouloud, 1952, *La Colline oubliée*, Paris, Plon.

MAMMERI Mouloud, 1956, *Le Sommeil du juste*, Paris, Plon.

MAMMERI Mouloud, 1965, *L'Opium et le Bâton*, Paris, Plon.

MAMMERI Mouloud, 1982, *La Traversée*, Paris, Plon.

MAMMERI Mouloud, 1987, *Entretien avec Tahar Djaout*, Alger, LAPHOMIC.

MAZOUNI Abdallah, 1959, « Entretien avec Mouloud Mammeri », dans *Éducation nationale du Royaume du Maroc*, n°2, Nov.-Déc.

Fluctuations linguistiques, mouvance identitaire : le cas de Malika Mokeddem

Résumé :

Les ouvrages de Malika MOKEDDEM, romancière algérienne francophone, portent en germe tous les aspects caractéristiques de la littérature post coloniale d'expression française. Partir d'une lecture ciblée en fonction des points clés sur lesquels nous souhaitons focaliser notre attention, nous proposons de mettre en exergue que les récits de l'auteure revêtent des traits spécifiques d'un écrit de « l'entre deux » : bilinguisme, biculturel permettant de parler de métissage, d'hybridité. Et, sachant que dans cet « entre-deux » littéraire se révèle l'identité du sujet porteur de l'écriture, nous vérifierons s'il occasionne — même ailleurs que dans le pays d'origine — un conflit identitaire ou s'il laisse émerger une identité multiple au cœur d'une écriture migrante.

Abstract:

The works of Malika MOKEDDEM, an Algerian Francophone woman novelist, feature all the characteristics of postcolonial French-speaking literature. A targeted reading, based on key points, and a focused attention allow us to highlight the “in-betweenness” (“between two”) of her writing: bilingualism and biculturalism leading to miscegenation and hybridity. Granted that the “in-betweenness” (“between two”) reveals the identity of the writing subject, we will check if it leads —even outside the native country— to an identity conflict or if it allows the emergence of a multiple identity at the heart of a migrant writing.

Parce que l'identité se structure dans le creuset de la subculture et, corrélativement, de la langue maternelle, pour être assumée, elle doit s'exprimer dans une langue aimée et a fortiori, maîtrisée. Or, en Algérie, suite à l'influence du colonialisme français, à la mise en place de la langue nationale à l'indépendance, aux ethnies en présence, diverses langues et divers dialectes coexistent. Des contacts réitérés qui en résultent, naît une langue composite, qui pourrait être qualifiée de métissée, d'hybride.

En fait, « une langue n'est pas seulement une suite de mots : c'est aussi une structure qui influence profondément la façon de penser » (Milliez, 1986, p. 72-74). Pour l'Algérien francophone, on constate qu'au niveau cognitif, s'opère un passage de l'oralité de la langue mère (arabe dialectal et/ou tamazight) à la langue étrangère (ici celle française) écrite (et même parlée). Dans ce transfert, la langue seconde conserve les traces de la langue première tandis que chaque langue transporte des pans de cultures. Cette constatation reste valable pour la plupart des romancières algériennes d'expression française, qui, ça et là dans leurs écrits, révèlent qu'elles « pensent » dans leur langue maternelle et traduisent leur pensée en langue étrangère sans se délier tout à fait, par instant, de la langue première, celle de leurs racines. Elles sont dans « un entre-deux » : langue et culture d'origines/langue et culture étrangères empruntant tantôt aux unes, tantôt aux autres. Ce tangage n'est-il pas l'expression latente d'un conflit — ou, à tout le moins, d'une ambivalence — identitaire ? Il semblerait qu'elles sont tenaillées entre leur « groupe » d'appartenance et leur « groupe » de référence, et, par suite, qu'entre le vouloir être (sur le plan personnel) et le devoir être (sur le plan social), elles se placent dans le pouvoir être, par le biais de l'écriture. (Arezki, 2005, 2006). Qu'en est-il de l'identité sous-jacente à celle affichée ?

Notre intérêt, pour tenter de répondre aux questions soulevées, va se porter sur la romancière algérienne francophone Malika Mokeddem, auteure médiatisée tant en Algérie qu'en France, voire même au-delà de ces frontières. Une précision s'impose d'avance : ce que nous avancerons au fil de notre

réflexion ne fera pas nécessairement de différences entre ses personnages féminins et elle-même, appréhendée à la fois comme femme et auteure, tant il nous semble que ses romans sont à tendance autobiographique. Derrière les monologues intérieurs, les propos des protagonistes que nous tenterons d'analyser, c'est d'elle, souvent confondue avec ses héroïnes, dont il sera question, d'autant que le langage est le discours « logique » qui masque les pulsions. Il est fonction du conditionnement subi par l'individu ; il fournit des alibis. À travers lui filtrent des motivations inconscientes.

Les spécificités d'écriture dans les œuvres de Malika Mokeddem

Un rapide survol des œuvres (en l'occurrence celles retenues ici) permet de mettre en exergue quelques spécificités quant au mode d'écriture de la romancière.

Elle est, en effet, volubile dans des phrases relativement longues qui alternent avec une majorité de phrases courtes, brèves souvent sans verbe. On trouve ce type de phrases :

Elle n'est plus qu'une incandescence emportée par les lames du vent dans une nuit stridente. Yasmine entonne une complainte. Exhumés, allumés, les mots. Oiseaux de pourpre, de jade, de turquoise, oiseaux de lumière or et argent, hiboux des ténèbres, messagers du rêve, tous les mots dits cessent d'être maudis et prennent leur envol, libérés par l'amant des dunes, le vent. Chant jubilé de la délivrance. Chant seconde naissance. (1992, p. 272).

[...] restons là à épier la conspiration des téléphones. Quatre. Pas moins de quatre. [...] Et nous, en proie à l'effroi. [...] En vérité assez fumeux. (2011, p. 26)

Le vocabulaire aux termes choisis de l'écrit, côtoie celui péjoratif, voire argotique de l'oral ; on citera, à titre d'exemples : « Zyeute » (1993, p. 142-143), « Quand elle ne me laisse pas K.O. » (2011, p. 13), « Ça n'a pas fait tilt sur le moment » (2011, p. 67), « des bourges » (2011, p. 131)...

Le registre soutenu de l'écrit se mêle à celui spontané de l'oral, notamment dans les dialogues qui nous renseignent sur le

statut, le niveau des interlocuteurs. La romancière rapporte ce que disent, textuellement, certains de ses personnages dans leurs phrases bancales, mal construites. Ceux-ci s'expriment ainsi : « — Ça fait étranger au milieu de choses que du manger et dormir. On dirait des marchandises de « trabendo »... J'emporterai tout ça chez Ourdia, sinon mes frères, ils vont les changer contre du kif ou des cigarettes de l'Amérique. » (1993, p. 260)

Les écrits sont émaillés de xénismes, de pérégrinismes, d'emprunts à la langue arabe dialectale et quelquefois « classique » ; ils portent sur les noms des lieux, d'animaux, d'ustensiles, les interpellations, salutations rituelles, termes de tendresse, etc. On peut en relever quelques-uns au passage dans les ouvrages de 1992 à 2011 : « *Dechra* » (1992, p. 38), « *Roumi* » (1992, p. 25 ; 1993, p. 88 ; 1997, p. 34) », « *La illaha ill'Allah, Mohamed rassoul Allah !* » (1993, p. 31), « *Ya Rabbi* » (1997, p. 9), « *Kahloucha, kahlouchti* » (1997, p. 157), « *H'bihi* » (1997, p. 170), « *Zarga* » (2011, p. 58), « *Fajr* », (2011, p. 177) « *Kaffer* » (2011, p. 186), « *Meskina* » (2011, p. 202).

L'écrivaine reprend, en langue française, des proverbes arabes : « Une main seule ne peut applaudir. » (1993, p. 212) Elle use de néologismes : « El machina » (1992, p. 242), « Trabendistes » (1993, p. 32), « Le dégoutage » (1993, p. 203), « Chichis » (2011, p. 211), etc. Elle joue avec les mots, les utilise à sa guise : « Parabolé » (1993, p. 203), « Entchadorée » (1993, p. 259 ; 2011, p. 99).

Ce type de bilinguisme ainsi relevé, permet d'avancer qu'on est en présence d'une littérature à caractère « hybride ».

Le choix des décors, des thèmes

Les lieux, les décors, les thèmes des romans apparaissent de façon récurrente : les dunes brûlantes du grand Erg de l'Algérie, le nomadisme, les steppes des hauts plateaux, l'école qui ouvre les portes de la liberté et du savoir, la guerre menée par l'Algérie contre le colonialisme, le terrorisme qui sévit dans les années 1990, la religion, le code comportemental des hommes, la loi du groupe, oppressante, contraignante pour les femmes victimes soumises, la place du corps cadennassé et quelquefois violé.

L'espace choisi offre des décors de France et d'Algérie au sein desquels les personnages en présence sont Algériens et Français. Sur un fond de révolte, vengeance, violence, liberté arrachée, d'identité(s) fragmentée(s), se détache une histoire d'amour entre deux personnes de races différentes (française, algérienne).

L'écrivaine entrelace dans la fiction narrée, le dramatique, le traumatique d'évènements réels : « Puis les journalistes me questionnent sur les raisons de mon départ d'Algérie. Immanquablement, nous en venons à évoquer les harragas. » (2011, p. 109) « Il a fallu qu'adviennent les années 90 et leur bain de sang [...]. » (2011, p. 211)

Elle fait des rétrospectives, qui la ramènent, sous un gros plan, en Algérie : « Soudain, j'ai le sentiment d'être de nouveau là-bas sous les bombes. [...] claquemurée dans le refus : « je n'en peux plus des tragédies. Je n'en veux plus. » [...] C'est peut-être quelqu'un d'autre, tellement d'autres qui me rappellent à ce que j'ai déjà vécu. Ce que j'ai fui. » (2011, p. 17)

Elle est volontairement « provocante » quand elle écrit dans ce passage : « — [...] Vous, vous faites fi des règles de vie que vous impose l'Islam, notre religion ! “Que nous impose la connerie !” avait-elle envie de hurler. Mais elle savait quelles conséquences pouvaient avoir pour elle une telle réplique » (1997, p. 305).

Elle a des audaces du genre : « — Vous n'êtes que des frustrés, dans vos têtes et dans vos slips ! Vous n'avez jamais eu de cerveaux. Vous n'êtes que des sexes en érection ! Une érection insatisfaite. Vos yeux ne sont que des vermines. Une vermine constamment à souiller, à ronger, à dévorer les femmes ! » (1993, p. 237).

Ainsi, là où d'autres romancières, plus pudiques, moins audacieuses préfèrent employer des termes au pouvoir suggestif, des métaphores, M. Mokeddem ne tergiverse pas. Or, dans une phrase, « [...] un mot écrit par une femme ou par un homme n'a pas la même résonance et peut choquer sous la plume d'une romancière alors qu'il paraît tout à fait naturel sous la plume d'un homme. » (Groult, 1990, p. 260)

Elle aborde le thème de la sexualité (thème plutôt absent ou à peine effleuré chez bon nombre d'auteurs algériennes francophones). Ce faisant, elle a deux angles de présentation :

— Le premier relate l'acte sexuel exutoire des tensions : « Zin était l'amant. Parfaitement amant. [...] Nous étions tellement survoltés que nos corps se jetaient l'un sur l'autre, s'embrassaient. Notre transe durait des heures. [...] Après son départ, je me lavais, me frottais frénétiquement, achevant de débarrasser mon corps [...] du souvenir de nos ébats. » (2011, p. 88-89)

— Le deuxième lie amour, tendresse, désir et volupté :

Ton odeur, notre odeur. Ces pulsations à l'unisson en moi. Tout contre. Je caresse, j'embrasse tes longues jambes, tes grands bras, tes boucles blondes, respire ton cou, le creux de ta poitrine juste à la pointe du cœur et puis partout. Partout. Je vois le bleu de tes yeux chavirer .Nous redescendons ensemble. [...] Encore pleine de toi, je te cherche [...] frémissante de désir. (2011, p. 121)

Rappelons que les langues natives (arabe algérien, tamazight) sont celles des racines, de la mémoire collective. Le sujet est imprégné de ces langues archétypales. Dès lors, pour les écrivaines algériennes, le français, langue de « l'Autre », va servir à exprimer ce qui ne saurait se dire — au nom de l'interdit par la loi du groupe — dans la langue maternelle, en prenant de la distance par rapport à soi. C'est le « Je » des personnages qui apparaît au premier plan. Alors, il est porté par le « Je » du narrateur que le sentiment d'indécence relègue dans l'ombre. On peut parler de langue du corps, du sexe, de l'amour. Et selon l'expression de Assia Djebar, de la langue placée « au-delà de l'interdit » (Chaulet-Achour, 1999, p. 43).

Le pont entre les langues

Algérienne bédouine, M. Mokeddem fait un pont entre la première langue « nomade », soit celle orale reçue en héritage par sa grand-mère et celle française étudiée durant son cursus scolaire. Concernant la relation affective qui la lie à sa grand-mère, et par conséquent à sa langue d'origine, elle écrit :

[C'est] celle qui, la première avait sensibilisé son ouïe à la sonorité des mots. Qui l'avait rendue attentive à leur signification, à leur beauté et leur subtilité comme à leurs ambiguïtés et leurs dangers. [...] Qui avait forgé sa capacité

aux rêves et enchanté ceux de son enfance. La seule qui ait jamais consolé ses peines. (1997, p. 300-301)

Tantôt dans l'une, tantôt dans l'autre, sans se poser de questions sur la « légitimité » de l'une ou de l'autre, sans culpabilité, sans dilemme, elle semble à l'aise dans les deux langues. Elles sont à la fois ses langues d'écriture, d'expression et de communication. Ses écrits sont — nous l'avons souligné — de termes empruntés à l'oralité. Elle opère un va et vient entre les deux codes linguistiques faisant fi de la construction syntaxique et de la cohérence stylistique. Elle raconte comme jadis les ancêtres racontaient par « voie » orale, à la différence qu'elle, aujourd'hui, emprunte le canal écrit :

Des années, d'autres cioux, une autre terre. Et pendant tout ce temps la voix rocailleuse de Zohra (la grand- mère) martelait sa mémoire. Avec ses ressacs incessants de contes et d'histoires, avec des vagues de lumière, elle naufrageait le vaisseau de l'oubli : « Raconte-moi... Raconte-moi l'erg cabré dans une paralysie d'éternité [...]. Raconte-moi nos habitudes sans les condamner [...]. Raconte-moi [...] » (1997, p. 320-321).

Cette complémentarité oralité/écrit, arabe/français apporte un métissage sans ambiguïté. La romancière habite dans cet entre-deux. Par contre, elle est tiraillée entre le « nomadisme » et la sédentarité. Là, se situe un aspect de son ambivalence.

Identité(s) et Culture(s)

La différence rencontrée entre l'école, les livres et la réalité quotidienne, familiale, loin de lui faire perdre ses repères supposés être sécurisants, protecteurs, fomenta sa révolte. Elle s'insurge contre le poids des traditions. De cette réalité, elle conserve l'oralité représentée et sauvegardée par la grand-mère auprès de qui elle vit en symbiose. Elle s'ouvre aux contes, puis au savoir, à l'imagination mais aussi à la liberté, voire à l'exil :

Elle était revenue pour la dune, pour la Barga. Revoir le berceau, y puiser le courage d'affronter l'exil. (1997, p. 317)

Mais comment Leila pouvait-elle dire à cette mère que sa marche devenait lourde de chaînes. Yasmine, elle, avait porté les siennes depuis toujours, simplement, comme elle portait bracelets et khalkhales. Pas libre, sa fille qui avait atteint les sommets ! (1997, p. 320)

Dans une situation biculturelle, Mokeddem dit puiser dans ses racines nomades la force de s'opposer aux coutumes et traditions de son pays pour aller vers celles françaises. Tandis que les valeurs culturelles étrangères ont été assimilées, intégrées, certaines valeurs culturelles d'origine y sont associées ; d'autres conservées intactes, d'autres enfin sont totalement rejetées. Le besoin de repères — ceux « d'ici et de là-bas » — est certain : en France, Shamsa (l'héroïne de *La désirante*) décore la maison dans laquelle elle s'installe avec Lou, son concubin français, de façon à lui donner « un caractère plus méditerranéen » (2011, p. 83). Elle plante dans le jardin tous les agrumes qui lui permettent de se « sentir » dans son pays d'origine, dans sa ville natale : « Les yeux attachés au bouquet de fruitiers dans leur socle de terre cuite, je revisitais les vergers de Misserghine sous la lumière chatoyante de l'Algérie. » (2011, p. 87)

L'imprégnation de la double culture, met en place un chassé croisé.

— Concernant la culture étrangère :

Le thème de l'alcool, déjà présent dans *L'interdite* (« Je prends ma bière et demande la clef de ma chambre. » (1993, p. 93)), revient plusieurs fois dans *La désirante* (p. 27, 70, 78, 121, 133, 140, 157) et notamment dans cette phrase : « Mais je bois. Ça oui, je bois. Je noie mon désespoir. » (2011, p. 160)

Elle achète « au marché d'Ajaccio [...] de la bonne charcuterie [...] » (2011, p. 112)

— Concernant la culture d'origine :

Elle aime les plats magrébins : « *Méchouia* » (2011, p. 187) « *Mloukhia* » (2011, p. 186), elle parle de « thé à la menthe » (2011, p. 57), elle écoute la célèbre chanteuse égyptienne « Oum Kalsoum (qui) répand sa litanie [...] "*Inta omri*", "tu es ma vie" » (2011, p. 176)

Les modes de penser et d'être simultanés sont en partie dans cette réflexion de Shamsa à propos de Jamila — un des

personnages du roman : « Les raffinements de la tradition et les acquis de la modernité conjuguent leurs bienfaits en cette femme. » (2011, p. 187-188) Il semble que ce soit cette conjugaison que fasse M. Mokeddem. Néanmoins, cette double culture, ne semble pas être la panacée pour résoudre la question identitaire : « Qui suis-je ? » s'interroge Shamsa au fil des pages, « *Who am I?* » reprend Nina Simone (2011, p. 234) et l'écho se fait entendre chez M. Mokeddem. Il signe un autre aspect — sinon le principal — de son ambivalence.

Les héroïnes dans les romans et la question : « Qui suis-je ? »

La question « Qui suis-je ? », n'aurait-elle pas pour pendant la question « Qui ne veux-je pas être ? » ? En effet : Shamsa, en France, ne se fond pas dans la masse, elle a un faciès qui n'a rien de nordique : « Ils ne savent toujours pas mon origine [...] Brésilienne ? Une fille des îles ? C'est ce qu'ils supposent [...] je demeure muette. » (2011 : 157) Pourquoi demeure-t-elle muette quant à ses origines ? Telle est la question que l'on souhaiterait poser à l'héroïne (Shamsa), à l'auteur (Mokeddem), à la femme (Malika). Que cache ce silence ? Vraisemblablement, quelques éléments de réponse se trouvent dans ces lignes :

Il m'a toujours appelée ainsi, la fille du soleil.
Cela me convient. Son enthousiasme répudie la
part ténébreuse, indissociablement liée à
l'aveuglante lumière algérienne [...]. L'autre
surnom qu'(il) affectionne, « la fille du désert »,
me heurte par sa pertinence cruelle. (2011, p. 14)

C'est une forme opposée de pertinence que l'auteur relevait, quelques années auparavant, avec toute l'acuité de sa lucidité en écrivant :

Il possède une nouvelle carte [d'identité]
d'une calligraphie roumie, tracée de la main d'un
inconnu [...]. Un Mahmoud tout en poil et
cheveux dans sa prison de papier. Mais un
Mahmoud avec les mêmes yeux qui le
reconnaissent et le fixent avec un petit air
complice et amusé [...]. Ce libellé ne signe en
rien une quelconque obédience [...]. Sa vérité
repose au fond de ces yeux restés fidèles à eux-

mêmes au sein d'un visage travesti. » (1992, p. 242)

Il semblerait que le « Je » ne puisse annihiler le « Tu » et vice versa ; les deux sont marqués du même sceau.

Entre attraction et rejet, l'auteur exprime son dilemme :

[Les femmes algériennes] sont si tragiques qu'elles en deviennent magiques. Et quand, avec férocité, je voudrais pourfendre leur abnégation, quand je voudrais les haïr pour leur excès de passivité, je me surprends à les aimer. Et quand je me veux différente d'elles, à mille lieux de la tornade des jours qui les engloutit sans merci, elles sont toutes en moi, sereines ou écorchées, incrustées dans ma sensibilité. Sont-elles ma fatalité ? Je sais déjà que la fuite de mes pas n'y pourra rien. (1992, p. 258)

Identité(s), racines et exil

Si le mode de vie est arrêté par préférence, le choix du pays, quant à lui, n'exclut pas l'errance du cœur, la nostalgie, l'ambivalence. « C'est tout de même troublant de se sentir à la fois ici et là-bas, l'autre et celle là. » (1993, p. 234)

Pour Malika Mokeddem, en qualité de romancière algérienne d'expression française, ce n'est pas le choix de la langue qui fait problème, qui culpabilise, mais plutôt la recherche de l'identité. Il est certain que par la langue étrangère l'accès aux livres, au savoir à été rendu possible. La langue acquise a ouvert des portes et celles-ci ouvertes, le regard est allé au-delà des dunes du grand erg, chez l'Autre, « l'étranger » dont on emprunte, dans certains cas, le mode de vie en empruntant la langue. Et ce, jusqu'au point où il finit par devenir sien.

Nous irons en pays étranger où je pourrai marcher et écrire comme la roumia Isabelle (EBERHART), où tu pourras dire tes belles histoires en toute liberté. (1992, p. 259)

Mais le regard de l'étranger rappelle que la personne est étrangère et là se noue le problème de l'identité et la douloureuse question angoissante : « Qui suis-je réellement ? » C'est sans doute pour ces raisons que sont rapportés les propos que tient la grand-mère : « Je voudrais que tu n'oublies jamais d'où tu viens, ni qui tu es, quel que soit ce que te réserve

l'avenir... [...] Je te sens en danger [...] de grandes frontières. Je ne voudrais pas qu'elles t'engloutissent. » (1997, p. 277-278)

Ses origines bédouines remontent à la surface : marcher vers l'ailleurs, ne jamais s'installer définitivement : « Comment leur faire entendre que ma survivance n'est que dans le déplacement, dans la migration ? » (1993, p. 234). Le conflit est souvent présent chez M. Mokeddem derrière ses personnages : lutter et rester, ou partir, continuer inlassablement à chercher un ailleurs meilleur. Rester, c'est se fixer, or elle s'y refuse. L'écriture lui permet de continuer le voyage commencé par ses ancêtres. Elle se cherche, elle cherche ses repères, son refuge, ses amours...

Montpellier : revenir ou non ? [...] Salah ou Vincent ? Lorsque l'on a toujours agi sous la contrainte ou dans l'urgence, avoir subitement le choix est un effroi, un luxe piégé que l'on fixe à reculons. (1993, p. 233-234)

Mon infirmité qui ne sait jamais choisir que la fuite. (1993, p. 232)

Serais-tu seulement occidentale en moi ? Non, je ne crois pas. Tu es la dualité même et ne te préoccupes jamais de la provenance de ce qui t'assouvit dans l'instant. Car tout t'est éphémère et l'inquiétude ne semble t'assaillir que pour marquer le creux d'où jaillit et s'élance le rire décapant de ta dérision. (1993, p. 233)

Ecartelée, partagée entre passé/présent, là-bas/ici, elle ressent la pénibilité de l'exil et à la fois sa nécessité, d'où son besoin de fuite dans des courses éperdues. D'errance en déshérence, elle a du mal à se situer, se positionner ou tout simplement se poser.

Moi, je suis multiple et écartelée depuis l'enfance [...] Maintenant en France, je ne suis ni Algérienne, ni même maghrébine. Je suis une Arabe : Autant dire, rien [...] Je porte un masque. À force d'être toujours d'ailleurs, on devient forcément différente. (1993, p. 191)

Comment se projeter dans le temps quand on en est là :

De fuites en ruptures, d'absences en exils, le temps se fracasse. Ce qu'il en reste ? Un chapelet de peur, bagages inévitables de toute errance. (1993, p. 12)

L'exil est l'aire de l'insaisissable, de l'indifférence réfractaire, du regard en déshérence. (1993, p. 21)

La fuite éperdue vers quoi. (1997, p. 278)

Poids des tabous, histoire de cœur et de rancœur

Comment en arrive-t-on à cet écartèlement ? Sans doute faut-il remonter à l'enfance, l'adolescence, retrouver les blessures qui ont laissé des séquelles, les quolibets des autres, leurs regards insidieux, leurs jugements lapidaires pour comprendre. La mère qui aurait dû aider à la construction de l'identité, à la mise en place des repères, est insécurisante, absente ; elle passe le relais à la grand-mère.

Ainsi, là, on peut lire : « Et ma mère remonte en moi, aussi. Elle déborde mon cœur et mes yeux, me baigne toute. Je flotte en elle. Ma mère rivière de larmes, aux méandres de mon tréfonds, frémissement inaudible de mes hésitations. Ma mère crue du vide, cruel silence qui noie la stridence des jours. » (1993, p. 257)

Ailleurs, on apprend que Shamsa est orpheline ; sa mère l'a « abandonnée à [sa] naissance dans une Algérie violente » (2011, p. 31).

Dans ses récits, elle assume sa position quant à la politique de l'Algérie, donne sa perception des Algériens, livre en filigrane ses histoires de cœur et de rancœur, rappelle son vain amour pour son pays d'origine, cherche ses racines arrachées, court vers cette liberté entachée par la nostalgie « d'un ailleurs ».

Elle refuse la vie médiocre, l'enfermement de sa mère en particulier, des femmes algériennes en général : « Elle ne voulait pas de cette vie là [...]. Pas d'horizon aveuglé par les œillères du haïk. Pas d'esprit éborgné dès la prime enfance et à qui on ne reconnaît qu'une seule voie, celle de servir et de donner naissance. Jamais ! » (1997, p. 275)

Elle dit son animosité contre l'Algérie et les Algériens sans ambages :

Pour la première fois, je réalise que l'acte le plus banal d'une femme en Algérie, se charge d'emblée de symboles et d'héroïsme tant l'animosité masculine est grande, malade. L'atmosphère m'insupporte. (1993, p. 93)

Les livres me délivrent de la permanente oppression qui sévit ici [...]. Ici, tout est dramatique. (1997, p. 277)

Dans *L'interdite* comme dans *La désirante*, l'héroïne harcelée, subit les vexations de la part de ses ex-compatriotes. Sexualité hors mariage, concubinage, couple mixte donc de mécréants (quand le choix de la femme se pose sur un partenaire étranger à sa race)... les héroïnes, marginales, enfreignent les « interdits » de la société d'origine. Et, pour ce faire — puisqu'elles sont « inaptes » à la soumission, et donc sans cesse marginalisées, menacées, insultées — elles ont choisi l'exil. C'est un fait avéré — ainsi que le soulignent, entre autres auteurs, Maalouf (1999) et Diatkine (2001) : « La différence » est perçue par l'Autre comme dangereuse, elle fait peur et peut donner lieu à de graves dérives de comportements dont l'agressivité, la violence.

Longtemps le mot « maudite » m'a préservée des jets de pierres et autres agressions qu'aurait pu me valoir celui de « putain ». (1993, p. 227)

Aussi pitoyable que lorsque en Algérie, un imbécile me lançait une obscénité. Que je brûlais d'envie de le massacrer. Que cette incapacité là me diminuait, m'humiliait encore plus. J'avais beau affuter mes réparties, elles ne me semblaient qu'un pis-aller. (2011, p. 173)

Pour une fois, j'avais oublié que tout ce qui me fait mal ne peut provenir que de là-bas. (2011, p. 210)

Dès lors, on comprend que la protagoniste éprouve le besoin de se rassurer par la force de la persuasion : « Je suis en France, pas en Algérie. Pas en Algérie. » (2011, p. 19)

M. Mokeddem s'insurge contre les tabous, les préjugés de son pays. Cette tendance au non conformisme l'amène — dans la trame de ses écrits — à transgresser les interdits, quelle que soit la forme dans laquelle ils se présentent. Cette transgression accentue l'errance et celle-ci n'est qu'un pis-aller. « Mais [...] aussi inconfortable que puisse être, parfois cette peau d'étrangère, partout, elle n'en est pas moins une inestimable liberté. Je ne l'échangerais pour rien au monde ! » (1993, p. 191)

La nostalgie lui est préférable à la réalité algérienne. De deux maux elle choisit le moindre. La souffrance semble condensée dans ces interrogations, cris du cœur trahi :

Comment échapper à l'angoisse des départs sans délivrance, des errances sans arrivée [...] des tyrannies d'un pays qui a toujours troqué vos affections et vos amours contre des terreurs ou des remords, qui a toujours condamné tous vos espoirs [...] qui transforme la réussite en détresse ? Comment se guérir de l'angoisse [...] ? Je ne veux plus endurer l'invivable, la nostalgie sans issue. Mon retour ici (en Algérie) m'aura servi [...] à détruire mes dernières illusions d'ancrage. (1993, p. 229-235)

Inapte à la soumission, inapte à l'exil, inapte à la vie dans son pays... où se situe Malika Mokeddem dans la quête de son (ses) identité(s) au travers de celle(s) de ses personnages ? Ses reniements l'ont-ils amenée à se déculturer ? Elle apparaît davantage comme acculturée avec des stratégies identitaires mouvantes visant à préserver l'équilibre qui reste instable.

Identité – Espace – Mouvement – Liberté

Les personnages féminins revendiquent leur côté « sauvage » ; indomptables, expansifs, ils ont un besoin vital d'espace. Mer et désert, eau et sable, ergs et vagues, vent et houle sont les éléments cosmiques au sein desquels évolue Malika Mokeddem. « Tu es une fille des grands espaces » (2011, p. 61), note-t-elle dans ses lignes, et elle reprend comme un leitmotiv :

« Tu es une fille des grands espaces. » C'est la liberté mon plus grand espace [...] Sans elle, je serais restée en retrait, en marge de la vie. (2011, p. 210)

J'avais tellement besoin de toucher le sable, de l'éprouver. Je m'y étais jetée, enfoncée comme à mon habitude. Et comme d'habitude, son contact m'avait restituée à moi-même. (2011, p. 51)

J'avais gardé l'habitude de courir vers la Méditerranée. Pour faire le vide. Le miroir des eaux chassait mes hantises, effaçait mes inquiétudes. (2011, p. 62)

Espace, mouvement, liberté sont les mots-clés des ouvrages retenus ; ils caractérisent la femme-auteur : « Attention à l'immobilité : prends garde à la glu des longues haltes, fussent-elles seulement celles de la mémoire ! » (1997, p. 320-321) Cette triade n'exclut pas la quête de repères qui, en fait, s'entremêlent : ceux « d'ici et de là-bas ».

L'identité écorchée de Malika Mokeddem transparaît — sous sa plume — dans celle de ses héroïnes, elle se cherche et elle a du mal à se trouver puisque ce qui caractérise le personnage c'est la mobilité, l'oscillation. Dans *Le siècle des sauterelles*, la romancière écrit (plusieurs fois) : « Une marche ne vaut que par l'arrivée. » (1997, p. 314)

Et paradoxalement, cette arrivée, elle la repousse sans cesse dans son besoin de mouvement, de départs, voire de fuites. Elle raconte :

Ma grand-mère disait :

« Il n'y a que les palmiers qui ont des racines. Nous, nous sommes nomades. Nous avons une mémoire et des jambes pour marcher. » J'en ai fait ma devise. (Dans Chaulet-Achour, 1999, p. 186)

Malika Mokeddem serait-elle de nulle part ? « Nulle part ailleurs, je n'avais ressenti cette plénitude. L'impression d'avoir enfin trouvé ma place dans ce berceau flottant entre deux rives. » (2011, p. 32) Ces lignes autorisent-elles à avancer que le « voilier » de ses pérégrinations migratoires a fini par jeter l'ancre ?

L'écriture : refuge ou/et exutoire ?

Entre fuite, halte, vengeance, amour, elle se réfugie dans l'exil, en vain. C'est l'écriture qui la libère par l'exutoire qu'elle lui fournit. Ses cris de révoltes, ses peines, son instabilité éclatent dans l'écriture pour dire, dénoncer. Elle exprime le mal-être de ses personnages et, peut-être par un processus (inconscient) de projection, le sien.

Il me faut retrouver le seul territoire salubre,
mon seul refuge, l'écriture. (1992, p. 113)

Ce refuge n'est pourtant pas pour elle le havre de paix auquel elle aspire :

Même l'écriture ne lui est qu'une errance aux confins de ses déshérences [...]. [Ses mots] ne parviennent jamais à atteindre l'indicible mal-être qui les suscite. On dit qu'elle s'en console en arguant qu'elle vit en femme libre comme vivait son modèle, la roumia Isabelle (Eberhart). On dit que tous ces bonheurs sont sourds de douleur [...]. (1992, p. 278-279)

Pour Shamsa, « il y a autant de sanglots que de youyous. Ceux-là étincellent de joie. » (2011, p. 228) Qu'en est-il pour M. Mokeddem ?

Il semblerait que pour celle-ci, comme pour la plupart des romancières algériennes francophones de l'époque postcoloniale, chaque langue est compartimentée mentalement. Elles font usage de l'une et/ou de l'autre, selon le contexte, leur vécu, leur éducation, à tel point que cela devient un acte automatique. Dans l'écriture féminine, on est à la fois dans une création du dehors, entendons « modernité » et dans une création du dedans, entendons « tradition ». Cette contre littérature a l'intérêt de déplacer les angles de vue, de mettre en place des stratégies identitaires, chaque fois que nécessaire en recourant aux langues et cultures appropriées au domaine de référence. Un monde nouveau, pluriel, diversifié émerge : un héritage à tendance cosmopolite à la fois synchronique et diachronique offrant une ouverture sur le plurilinguisme. « Cette idée de “plus d'une langue” a des résonances chez Édouard Glissant, qui entend “écrire en présence de toutes les langues du monde”. » (Mongô-Mboussa, 2013)

Conclusion

L'identité est une construction permanente, elle nécessite une identisation inséparable de l'unité de sens. Partagée entre vouloir être et devoir être, elle est un changement dans la continuité à partir d'une structure de fond, le noyau dur. Elle est dialectique par l'intégration de l'autre dans le même. Il serait souhaitable que dans cette alchimie des contacts, des langues, des cultures dues à l'émergence de l'inter civilisation, le sujet — tant le lecteur que l'auteur — construise progressivement son identité en fonction des modes d'être et des appartenances multiples qui, sans altérer l'ipséité, permettraient alors qu'il se

moule dans diverses mentalités. Pivots de toute diversité, celles-ci seront, désormais, de mise. Pour Malika Mokeddem qui exhorte : « Raconte-moi Kebdi et marche, car les déserts sont des grands larges au bord desquels l'immobilité est une hérésie » (1997, p. 320-321), c'est un fait accompli : dans l'écriture mouvante, migrante, elle draine une identité en exil, une identité en migration, une identité en devenir, toujours ouverte sur « l'à-venir ». Semblable à ses personnages, elle est « une femme qu'un vent a ravie aux dunes du désert pour la recracher dans le ressac de la mer, la balloter d'une rive à l'autre. Et [...] pour la première fois [elle a] éprouvé la nécessité d'écrire sur les espaces de cet exil qui [la] constituent. » (2011, p. 163)

Tenter de la cerner, c'est aller — à travers ses codes linguistiques fluctuants, ses modalités langagières, ses appartenances ambivalentes — à la recherche de la multiplicité de son identité. Mais, tenter de la cerner n'est-ce pas faire ce qu'elle abhorre, ce contre quoi elle s'insurge : l'enfermer !

Références bibliographiques

AREZKI Dalila, 2005, « Entre vouloir être et devoir être, le « Je » féminin — sujet d'écriture — dans la littérature maghrébine d'expression française », *Revue Approches*, n°121, Paris, p. 90-101.

AREZKI Dalila, 2006, *Les romancières algériennes francophones*, Paris, Séguier-Atlantica.

CHAULET-ACHOUR Christiane, 1999, *Noûn. Algériennes dans l'écriture*, Paris, Séguier-Atlantica.

DIATKINE Gilbert, 2001, *Violence, Culture et Psychanalyse*, Alger, Semailles, SARP.

GROULT Benoite, 1990, « Masculin-Féminin », dans *Sexualité, Mythes et Culture*, Collectif sous la direction de DURANDEAU André et VASSEUR-FAUCONNET Charlyne, Paris, L'Harmattan, p. 255-273.

MAALOUF Amine, 1999, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset.

MILLIEZ Paul, 1986, *Ce que je crois*, Paris, Grasset.

MOKEDDEM Malika, 1992, *Le siècle des sauterelles*, Paris, Ramsay.

MOKEDDEM Malika, 1993, *L'interdite*, Paris, Grasset.

MOKEDDEM Malika, 1997, *Les hommes qui marchent*, Paris, Grasset.

MOKEDDEM Malika, 2011, *La désirante*, Paris/Alger, Grasset/Casbah Editions.

MONGO-MBOUSSA Boniface, 2013, « Édouard Glissant entre Derrida et Khatibi », dans [www. Africultures.com](http://www.Africultures.com), n°6.

Métaphore marine et langue(s) d'écriture dans *L'Exproprié* de Tahar Djaout

Résumé :

Quand le langage perd son pouvoir de nomination, quand il est réduit à servir d'outil de propagande, ses ressources n'ont d'autres justifications que ce que leur fait dire une « sémiotique négative », organiquement liée à ce que T. Djaout nomme la « rhétorique imprécatoire ». L'être solaire, « gavé de lumière froide et de parcelles d'astres argentés », figure privilégiée de notre auteur, puise une grande partie de son énergie vitale dans ce réservoir inépuisable du sens de la réalité que véhicule l'autre langue. C'est elle en effet qui le met plus directement en relation avec ce qui dans l'être relève à la fois de l'expérience de la vie tout court, comme de celle de la pure transparence.

L'écriture djaoutienne professe une adhésion sans réticence à tous les thèmes dynamiques, offrant l'aspect d'une écriture plurielle, où ressort clairement un brassage permanent de langues, de voix et de styles ; elle épouse les « humeurs variables », de la langue-mer qui élève ce qu'elle porte à l'œuvre au plus haut sommet de ce qu'il ya de plus affirmatif, de plus haut et de plus décisif dans l'être.

Abstract:

When language loses its power of nomination, when it is limited to be used as a propaganda tool, its resources have no other explanation but what make them say the “negative semiotics”, organically related to what Djaout names the “imprecatory rhetoric”. The solar being, “fully supplied with cold light and silvery star fragments”, privileged figure of the author, draws a big part of his vital energy from this inexhaustible source of the meaning of reality that carries the “other” language. It is this language indeed that puts him straighter in connection with what in the being depends on life experience merely, as on that of pure transparency.

Dajout's writing professes a support unreservedly to all the dynamic themes, offering a plural writing aspect, where clearly stands out a permanent mixture of languages, voices and styles; it adopts the “variable moods”, of the mother tongue that raises what it creates up to the highest summit the most affirmatively that can be, the highest and the most decisive in the being.

« Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. Sous chaque mot chacun de nous met son sens ou du moins son image qui est souvent un contresens. Mais dans un beau livre tous les contresens qu'on fait sont beaux. »

Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, 1971.

L'incipit de *L'Exproprié*, roman publié en 1981, contient toute la substance de la philosophie d'écriture de Djaout¹, mettant en place les contours généraux d'une éthique de l'écriture au plus haut degré d'exigence et de lucidité. Tout le travail du texte « conçu dans de réelles trances » (Djaout, 2002a, p. 140) consiste, précisément, à le faire entrer en dissidence, comme une possibilité de mobiliser une autre énergie, et peut ainsi s'insérer dans cette catégorie des textes maghrébins et africains d'avant-garde inaugurant un style nouveau, déconstruisant du coup les imaginaires, comme le montre le geste iconoclaste du personnage de la folle :

La folle contournait tous les arbres alentour du village avant d'entreprendre sa danse quotidienne sur la grande-place. Elle déversait des bordées d'injures sur les notables [...] La folle défaisait le discours de persuasion des notables, déblatérerait contre les temples et surtout préconisait la mort de tout langage. (p. 140)

Tous ces débordements, ces « cri[s] de guerre et d'opprobre » (Djaout, 2002a, p. 140) se concrétisent matériellement dans les « tacts », « vibrations », constructions labyrinthiques, ratures, formules incantatoires qui soutiendront tout au long du texte l'ossature narrative, accompagnant ainsi la réalité « schizophrénique² » du narrateur, conséquence d'une rupture violente dans l'ordre symbolique. Mais, et c'est peut-être à ce niveau là que se situe l'originalité de ce livre impossible, ce

¹ « Ecrire toujours par intérim ? c'était surtout avec cela que je voulais en finir. Pour moi il s'agit de tenir l'équilibre assez longtemps de parler en mots en tacts en vibrations pour différer la fêlure et les picotements d'abeilles ». DJAOUT Tahar, 2002, *L'Exproprié*, Alger, ENAG, [1^{re} éd. SNED, 1981], p. 5.

² « Je suis schizophrène, je suis un fantasme », p. 39.

même narrateur aux multiples visages n'est pas, selon le sens premier du terme, un « aliéné », qui sombre dans le délire, pathologie quasi insurmontable : son délire est lucide, il réajuste les formes, rétablit les vérités : « C'est ainsi qu'à chaque aurore nouvelle je chantais en bar/bare — non pas pour les ethnographes, mais pour exhausser une blessure ombilicale. » (p. 98)

Le projet tel qu'il est esquissé ne pouvait se concrétiser que si les matériaux de base, (donné linguistique et catégories narratives et discursives) sont soumis à une sorte de manipulation, une trans-figuration à la fois politique et poétique, qui se manifestent par l'effacement des frontières de genres ou par leur mélange, par le goût des dérives ou des délires : « Je sais que cette ambiguïté ne peut pas durer. Un jour je dénoncerai toutes les trépanations et toutes les tortures linguales. Je prendrai ma barbarie à deux mains ; je pisserai mon accent rocailleux et j'associerai ma peau mal tannée sur toutes les grammaires structurées. » (Djaout, 2002a, p. 98)

Les écarts que produit une écriture soumise à des « vibrations » et à des « tacts », dans sa démarche à vouloir faire de l'énormité la norme, selon la formule consacrée de Rimbaud, rendent malléable et extensible la surface du texte, plus disponible à accueillir tous ces éléments hétérogènes, « torrent d'abysses constellés » (Djaout, 2002a, p. 83), « mer d'étoiles / et de brindilles / où couve un feu de sarment » (p. 28). Leur irruption alimente profusément l'espace du texte, et deviennent par là des ouvertures, des brèches qui favorisent le décloisonnement du discours et portent et apportent le conflit partout où le cercle tend à se refermer. Les mots, s'imprimant désormais dans un langage de feu, peuvent alors tourner à leur gré, produisant comme une force disséminante qui leur confère une intensité et une efficacité inouïe, une puissance inestimable de rupture et de transfiguration. Ce passage livré sans ponctuation, une des facettes de « l'énormité devenue norme », le dit bien, restituant la force du chant « barbare », sa valeur d'appel et les émotions qu'il procure :

Donne-moi tes prières augurales tends les
mains et écoute les doigts du temps dévider sur
ton corps le chapelet des passions je veux
t'entendre parler cette langue qui fut mon eau et

ma sueur je veux t'entendre rire avec
l'insouciance du danseur que tu fus avant que
l'entrave rive tes chevilles donne-moi ton sel et
ta demeure astres enclavés dans mes chancres.
(p. 72-73)

La question du langage nous ramène au cœur même des blessures (Djaout parle d'entailles) sur lesquelles est bâtie l'existence de l'être exproprié de sa terre et de sa langue. Djaout note dans un passage de *L'Exproprié* que la première violence subie est celle qui l'a « réduit au folklore » (p. 82), et lui interdit de chanter dans sa langue maternelle, « langue refoulée aux régions abyssales et informes de l'âme qui ont échappé aux inventaires » : « Car je m'exprime mal ; — on m'a toujours empêché de m'exprimer dans ma langue maternelle ; et on avait mis à ma disposition d'autres langues. » (p. 98) Dans bien des passages, quand Djaout évoque la langue, celle-ci est reliée au corps de la mère et au chant, qui désigne le « vrai dire », là où « les mots sont encore capables de laisser paraître avec toute leur qualité d'absolu les grandes présences simples qui donnent sens à la vie. » (Bonney, 2003, p.15-19) Aucune langue hormis la langue maternelle, « langue imprégnée de cet absolu d'origine » (Bonney, 2003, p.15-19), n'a la force d'atteindre cette chose impalpable, ce « reste » lové dans les tréfonds de l'être, « rire et pas de danse », qui resurgissent dans le projet poétique qui se met en place : « La langue dite maternelle est inaugurale corporellement, elle initie au dire du non-dit de la confusion avec le corps de la mère et, de ce fait, il initie à ce qui ne pourra s'effacer dans aucune autre langue apprise, même si ce parler inaugural tombe en ruine et en lambeaux. Il restera que dans sa substitution, le parler maternel est irréductible à toute traduction intégrale. » (Khatibi, 1983b, p. 191)

Il se dégage de cette proximité qu'installe la relation mère-enfant dans *L'Exproprié*, un fort potentiel d'adhésion aux valeurs que représente la présence de la mère dans la construction de l'univers fantasmagorique du narrateur. Et le premier élément structurant, c'est celui, sans doute, qui rapproche de façon quasi charnelle la langue et le corps de la mère. L'énoncé : « Je chante dans ma langue » est suivi juste après par un autre énoncé qui évoque le corps de la mère : « Ma mère m'a attaché avec sa *fouta*, et la lande se déroule

majestueuse et froide devant mes regards. » (p. 55) Le processus d'ouverture qu'implique la lande majestueusement déroulée, élargit considérablement la portée d'un tel geste. La ligne d'horizon que capte le regard de l'enfant est dessinée par la lande de la mère : la lande-mère, c'est la langue maternelle, la langue de l'enfance, celle qui a servi à désigner les différents oiseaux et à distinguer leur chant, et tous ces « mots qui naissent du grand corps maternel » (Bonney, 2003, p. 9) désinhibent et désaliènent. Attaché sur le dos de la mère, l'enfant n'a pas rompu avec les mystères de son origine : il est solidement maintenu par la *fouta*, symbole du cordon ombilical, de la suture qui le relie constamment au souffle de la mère et de sa langue : « Ma mère est très solide. Protectrice comme la nouvelle lune. Franche comme une épée gavée de soleil. » (Djaout, 2002a, p. 55)

Cette réalité constamment présente, modulant et transformant à profusion la langue d'écriture, parasite en quelque sorte le paradigme sur lequel est construit l'imaginaire des langues dites performantes. C'est cela être dans sa langue, dans cet espace inaugural réfractaire, le lieu de la parole « essentielle », celle de la mère qui dit « les mots coulants », les mots de la source que le narrateur-enfant capte au travers du corps de la mère :

L'eau s'est d'abord mise à ruisseler dans sa tête. Lentement. Il entend un chuchotis dans les cheveux, puis dans ses oreilles et ses tempes. Il se rappelle alors qu'il a très soif. Il aura beau boire, jamais il n'arrivera à combler ce trou immense ouvert dans sa gorge [...] Il pense : la source me suffira-t-elle ? (Djaout, 2002b, p. 143)

Contaminée par l'*autre* langue, l'idée d'une langue prestigieuse devenant suspecte, c'est toute la mythologie qui entretient ce sentiment qui s'effondre. Ne demeure alors que ce discours de « missionnaire », « ce procès non naturel de constructions politico-phantasmatiques » (Derrida, 1996, p. 45), que le narrateur de *L'Exproprié* malmène, en démystifiant, comme dans un jeu d'enfant, le mythe de la puissance, comme le suggère ce passage :

L'enfant n'eut qu'à faire un petit geste il allongea la main effaça quelques nuages au passage et cueillit le soleil il le mit sous le

robinet et laissa couler des litres et des lit d'eau il
ouvrit le soleil en deux frelata un peu le
mécanisme intérieur et le shoota dans le ciel
vide. (p. 26)

Jouer avec les langues dans l'écriture est presque un jeu d'enfant. La littérature, c'est aussi un jeu dans la langue en ses virtualités d'expression, et sans écart la « dépayçant », la parole demeure impuissante à ouvrir un espace spéculatif où se retrouver. L'*autre* en elle, c'est sa chance de se ressaisir, et finalement de se reconnaître. C'est aussi la seule garantie qu'elle demeure ouverte, du dedans d'elle-même, au champ de la désignation. Braquée sur cette altérité du monde qu'elle a à dire, « il lui revient de trouver en elle-même les ressources d'une ouverture des signes. » (Derrida, 1996, p. 45)

Plus rien alors ne fonctionne selon les discours à l'origine de toutes les violences, et la plus intolérable reste celle qui interdit la possibilité de dire son nom dans sa langue maternelle : « Pourquoi alors continuer à simuler la désaliénation et l'intégrité collective si je ne peux pas dire mon nom tout au long de cet interrogatoire ? » (Djaout, 2002a, p. 101)

C'est à ce niveau que nous pouvons raisonnablement réadapter la métaphore marine telle qu'elle se dessine dans toute l'œuvre de Djaout à la réalité linguistique qui occupe l'espace de notre réflexion dans ce travail.

La réalité langagière telle qu'elle est travaillée, dans et par le texte, épouse les contours phénoménologiques de la métaphore marine qui structure l'univers sémantique et stylistique du texte djaoutien. Le même processus d'adhésion mère-enfant se répétera ailleurs, quand Djaout évoquera la complicité qui le lie à cet autre espace que représente l'autre corps, celui de la *mer*, autre site où se foment et pointe la présence de l'être. Le retour à l'élément marin, ce désir du rythme originel de l'être-au-monde que délivre la fusion, à la fois corporelle et spirituelle, réenracine le sujet dans le cycle naturel et révolutionnaire qui renouvelle le torrent de vie. L'on ne sort valablement du système des figures tracées par les « Missionnaires », « sorte de ligne droite angoissante, une figure circulaire qui tourne absurdement, sans le repos d'une brisure ou la perspective d'une ligne droite » (Djaout, 1999, p. 45), qu'en forçant les choses, en

fracturant avec force les horizons. C'est à cela, à ce travail poétique et politique nécessaire, que renvoie la métaphore « Mer arable », titre de la troisième nouvelle du recueil *Les Rets de l'oiseleur*.

Le rythme de production des énoncés épouse ainsi celui de la vague qui déplace et retourne la tension dans laquelle se forge le matériau verbal. La radicalité du geste suggère en effet un changement de paradigme, une révision des modèles d'interprétation et des conventions narratives. La mer (la langue) ne doit plus rester une terre en jachère, l'espace sacré des « missionnaires » et des « maîtres de tous bords » (Djaout, 2002a, p. 75) : elle doit être, au contraire, labourée, re-tournée, et, au besoin, violentée pour pouvoir accueillir de nouvelles semences. La mer aux « assauts hargneux », « morsure lancinante plantée dans la mémoire » (Djaout, 2002b, p. 35-39), élargit son périmètre, déborde les limites naturelles de son espace, devient violente et envahissante :

On peut entendre distinctement des gerbes d'écumes s'écraser contre le parapet [...] les flots houleux qui battent avec frénésie les remparts, cognant puis rejaillissant en gerbes d'écume avant de se retirer pour préparer le nouvel assaut. (Djaout, 2002a, p. 86)

Labourer, c'est en effet creuser dans tous les sens, c'est se frayer vigoureusement un chemin, suivre à la trace cette brisure et cette cadence qui renouvellent la vie et l'être, et sans lesquelles rien n'apparaîtrait, rien ne germerait, ni vie, ni expérience, ni aucune signification. Le geste saccadé et violent du soc, « effaçant et raturant inlassablement une positivité toujours renaissante, empêchant toute chose et le sol de se constituer comme pure identité à soi » (Levesque, 1978, p. 132), ne reconnaît aucun tracé. Cette singulière réalité, creusant indéfiniment et indifféremment le « sol » de la mer, se « débattant dans son orgasme écumeux », annule la valeur originariaire de l'origine, se laissant solliciter par les contre-coups et les répercussions miroitantes de « la vague purificatrice [où] fermente l'invincible semence » (Djaout, 2002a, p. 73). Nous sommes donc bien dans un mouvement de dispersion et d'ouverture, se produisant dans « la vague purificatrice » qui

déferle en tout sens, et ne se concrétisant que par la force affirmative de son jeu qui tient dans cette promesse :

Je ne m'ennuie pas réellement, car je peux regarder tous les miroitements et toutes les métamorphoses de la mer à travers la vitre de ma grande fenêtre (une véritable rade ouverte sur un magma d'eau et de soleil).

Je crois que je peux sans aucun remords passer mes journées à regarder les humeurs variables de la mer et le tournoiement ludique des mouettes. (Djaout, 2002b, p. 17)

Il y a dans cette expérience un refus de tout système de clôture, un geste pluriel, excessif qui se risque au-delà de ce qui rend la mer inoffensive et tranquille. C'est dans le geste violent et cette image inédite des « vagues [qui] mordent » (Djaout, 2002b, p. 15) que réside réellement le pouvoir de la mer, dans ce mouvement qui lève « les flots houleux » et les « assauts », dans l'écume des vagues qui se reconstruisent. Il n'y a aucune parole ni aucun discours qui puissent maîtriser le mouvement de la houle et « les humeurs variables » de la mer « infinie et inhumaine » (Djaout, 2002b, p. 80). Rares sont, dans les textes de Djaout, les passages où la mer apparaît dans une posture ou un autre décor calme ; elle est toujours à l'affût, « démontée », « vorace », « ouverte sur les périples subversifs ». (Djaout, 2002a, p. 70, p. 50, p. 60)

Les langues se côtoyant dans le même espace d'écriture, labourées et retournées par le même geste et le même soc, débarrassées des fantasmes conditionnés par des facteurs extérieurs, peuvent communiquer sans heurts : « Les langues puisent dans une mémoire qui les dépasse. La référence s'estompe dès que l'idée s'exprime dans le génie d'un peuple. » (Meddeb, 1986, p. 131) Désormais « libérée de son pacte avec la nation, libérée de l'étreinte de la source-mère, devenue autonome, choisie, retournée à son chant premier, nourrie par d'autres aventures » (Le Bris et Rouaud, 2007, p. 21), la langue dite dominante perd son essence et son caractère de « terre virginale ». Cette façon de faire implique qu'une langue, quels que soient le prestige et la force de pénétration par lesquels elle s'impose, reste par bien des côtés très peu opérante quand il s'agit de traduire des réalités autrement insaisissables. La langue

s'accompagne toujours d'une dimension réflexive, dont l'approche nécessite une prise en compte du sujet et un ancrage historico-poétique, selon l'expression d'Édouard Glissant. Le « mélange » adopté par T. Djaout, comme le montrent les passages écrits en anglais, arabe, berbère dans *L'Exproprié*, et aussi dans les poèmes de *Solstice barbelé*, plaide pour une égalité, voire une solidarité entre les langues, et quand il introduit dans son texte écrit en français des passages rédigés en d'autres langues, il reconnaît à chacune d'elle son propre pouvoir, sa propre force, son propre « génie » :

Il se peut que la fantastique prodigalité des langues humaines, l'énigme de Babel, soit l'indice d'une multiplication vitale des libertés mortelles. Chaque langue dit le monde à sa façon. Chacune édifie des mondes et des anti-mondes à sa manière. Le polyglotte est un homme libre. (Steiner, 1978, p. 81)

Le polyglotte est aussi un homme heureux, heureux de pouvoir disposer d'un registre riche qui peut accroître les possibilités de l'énonciation. Quand une langue n'arrive pas à exprimer une réalité, une autre vole à son secours. L'opération induit de fait un recentrage des catégories de compréhension, et, au-delà, un désir de se réapproprier toutes les langues du monde :

Je ne sais pas si ce n'est pas une manière pour moi de dire que le français que j'écris est différent. [...] Le français n'est pas totalement assumé pour moi dans une optique de pureté... C'est une sorte de fracture que j'introduis dans la langue française, une certaine manière de revendiquer un métissage qui interdit l'entrée aux puristes de la langue française. (Djaout et Tchého, 1997, p. 219-222)

La maîtrise d'une langue, au-delà des passions et des conflits que son usage génère, est, peut-être, du moins pour ce qui concerne Djaout, la meilleure posture, un souci de premier ordre, et réadaptée à son propre climat, elle se transforme en un espace où peut se dire et se lire la « parole de l'énigme que personne, ni la violence ni le déchirement ne pourront atteindre. » (Farès, 1971, p. 17) Les paroles du « Représentant »

sont ainsi dessaisies, au prix d'un travail de transgression inouï, de tous les attributs qui leur confèrent leur charge idéologique ; elles sont neutralisées au profit de cette parole qui ne s'abandonne à aucune conversion, et ce qui s'écrit et se dit alors n'est pas quelque chose qui s'insère simplement dans le cadre du langage usuel, mais dans ce cadre qui le désintègre, l'écarte, l'écartèle :

Solstice en transe / je sais que déferlera / le
fleuve contenu / ou le soleil en haillons / sue à
vaincre les toiles d'araignées / — salut à cette
autre grotte recluse / où le sang d'un chameau
insurgé / imprima un chancre à nos espoirs —
/ nous avons dévidé toutes les aurores
trompeuses. (Djaout, 2002a, p. 37)

C'est peut-être cette façon d'être dans une langue qui fait vraiment la langue, dans « ce lieu à l'intérieur », qui se révèle être un autre lieu de la langue, « un dehors absolu, une zone hors la loi » (Derrida, 1996, p. 123), où s'expriment les « tacts » et les « vibrations » d'une écriture folle et indisciplinée : « ... Finalement, je décidai d'apprendre une langue pour pouvoir m'en servir un jour. Mon impatience était telle que je n'avais même pas attendu d'obtenir mes diplômes. Je me mis à écrire [...] je me réjouissais en regardant la récolte : frelatage d'un mot et d'une syntaxe *autres*. » (Djaout, 2002a, p. 98) Tout ce travail par lequel l'écriture apprivoise le français impulse au texte une dynamique nouvelle, porté par la tension même de ce dire à la fois étrange et étranger. Et « habiter l'étrangeté dans la langue », c'est nécessairement pratiquer ce double exercice « poétique » du dépaysement et de la reconnaissance. Dans la parole « se rejoue ainsi indéfiniment une même péripétie cognitive où l'étrange révèle soudainement sa connivence avec l'intimement familial ». (Jenny, 2005, para. 37)

Le « métissage » dont parle Djaout, et qui lui permet de « traverser l'innocence des choses, la confusion des langues » (Khatibi, 1983a, p. 75), est assumé dans l'écriture au double sens du terme. D'abord, ces écarts volontairement assumés, loin de figurer comme virtuellement un simple exercice de style, font partie de l'ensemble de la stratégie qui consiste à redéployer l'être dans une dimension spatiale autre que celle qui lui est destinée et assignée par ce qu'il appelle dans *L'Exproprié* « les

tortures linguales ». Le deuxième sens a trait à l'aspect purement politique, puisque l'entreprise se veut aussi comme une tentative de « désacraliser » la langue et l'extraire de ses signes totémiques. Tous les savoirs enseignés et consignés par les anciens alphabets, entendre ici les langues qui transcrivent l'histoire de l'Exproprié, et qui ont dispersé l'être à travers plusieurs histoires et plusieurs vies, se voient ainsi remis radicalement en question. Le nouvel alphabet n'aura pas les mêmes figures comme celles que produit et reproduit l'alliance tacite d'une grammaire et d'une ontologie (« cet insigne écrit dans une langue que je ne comprends pas » (Djaout, 2002a, p. 80)), mais un alphabet-limite dont les caractères travestissent les normes d'écriture en vigueur, comme celui sur lequel s'appuie Mohammed Khair-Eddine : « Je fermai tous les livres et je n'ouvris que ma mémoire [...] on fit en sorte que ma voix ne soit plus qu'un tonnerre. » (1969, p. 114) La parole qui assoit l'autorité produisant toute la force d'un discours ne peut être entamée que dans le dénouement et au moyen d'une langue foudroyante restée en réserve dans la mémoire. Aussi, Djaout a-t-il compris que la meilleure façon de « défier les saints », et, corrélativement, de « démystifier la blancheur immaculée », réside dans la production et la création d'une langue « différente » que soutient ce qu'il nomme l'« alphabet-scorpion ». (1975, p. 15)

Desserrer les « enclos » du « propre », et de l'« identique », du « vrai », et du « faux », figures interchangeable du cercle, c'est donner aussi sa chance à la langue interdite de devenir une langue à part entière. La langue, dit Derrida, est structurellement porteuse d'une promesse, un témoin où se reconstituent des zones hors-la-loi, de traduction, de jeu, de jouissance non identiques à elles-mêmes. Tous les signes du langage s'y inversent. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la position de Djaout lorsqu'il dit assumer la langue d'écriture dans une optique de non pureté, unique occasion de « faire arriver quelque chose », au-delà de toutes considérations politiques et idéologiques. La langue de l'autre peut ainsi devenir *ma* langue, quand elle se débarrasse de ses « fantasmes », de ses « fétiches », bref de sa « volonté de puissance », qui la rigidifient en l'objectivant en tant que fondation historique.

La démarche « métissée » de Djaout a alors toutes les chances de parvenir à cette langue *autre*, « là où l'événement de sa prosodie n'a lieu qu'une fois chez elle, là même où son "chez elle" dérange les cohabitants ». (Derrida, 1996, p. 45) Pour Djaout, l'Autre est des nôtres ; *il* contribue à faire de *nous* un interlocuteur désiré et désirant : « L'absence de l'autre est toujours un vide ; les exclusions engendrent la stérilité. » (1993)

Écrivain essentiellement francophone, grand connaisseur des grands textes de la littérature arabe et de la poésie orale algérienne, Djaout avait alors, on le devine, un rapport assez particulier aux langues qu'il maîtrisait. De cette richesse singulière naîtra une autre façon de se dire, une autre langue aux saveurs nouvelles, « un français différent », fait de mélanges et de croisements. Aucune essence ne peut de fait exister en soi, ni surgir *ex nihilo*. Le métissage incite, non pas comme le penseraient les puristes de la langue, à l'abandon de la langue, mais à une extension de son champ d'expression, « la seule garantie qu'elle demeure ouverte, du dedans d'elle-même, au champ de la désignation » (Derrida, 1996, p. 47).

L'écriture poétique de Djaout, forge toute sa singularité à partir du riche terreau linguistique qui lui donne toute sa saveur et son originalité. Peut-être aussi le fait que son écriture soit d'abord tendue vers une quête plus poétique, quand les mots, le langage « cessent d'être représentatifs pour tendre vers leurs extrêmes ou leurs limites » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 48), lui permet-il d'aller plus loin dans sa quête. É. Glissant note qu'à la différence du romancier qui reproduit pour les besoins de son projet des structures, le poète, lui, est porté par un autre élan :

Le poète est celui qui ne va pas surgir des profondeurs avec tout un système d'écriture. Il va en émerger avec des poussées, des pulsations, des fulgurances qu'on appelle poèmes et qui sont la seule spécificité qu'on puisse lui accorder. Il surgit en cris tandis que le romancier surgit en structures. (Le Bris et Rouaud, 2007, p. 77-86)

La langue du poète Djaout procède foncièrement d'une volonté de mise en chaos de la parole. La richesse des signes, dans leurs connexions multiples, laisse jouer le monde selon l'infinité de ses virtualités. Une telle façon d'être dans la langue,

déjouant la tentation séductrice d'une pensée rassurante, rompant de fait avec l'idéal monochrome des « délires purificateurs » (Djaout, 2002a, p. 46), avec « l'unité réalisée du vrai » (Ricœur, 1955, p. 157), ne peut que s'engager sur le chemin de la connaissance. Elle intègre de fait, dans son déploiement multiforme, le vertige de la transformation du monde et le potentiel de vie qui se dégage de ces langues « marginales » que les systèmes de pensée ont oblitérées.

C'est cela en fait le principe dynamique de toute langue, quand celle-ci se refuse à intégrer l'espace restreint et asphyxiant de ses propres noms, bref tout ce qui rappelle la stérilité, l'absence de mouvement. Le tout, nous l'avons vu, avait besoin, pour se formaliser sans restriction, d'une langue appropriée qui ait suffisamment de puissance et d'énergie, une langue de feu, un univers linguistique coloré jusqu'à saturation, où le règne de la logique et de l'unidimensionnalité est radicalement remis en cause : « aujourd'hui j'exige un alphabet / pour revendiquer ma peau / et exhiber à la face du monde / mes espoirs de classé ammonite » (Djaout, 1978, p. 32). Rien ne résiste aux « vibrations » et aux « tacts » de la nouvelle langue, cet autre lieu de la parole, où le mot lui-même perd ses assises et son statut strictement référentiel, pour trouver place au cœur des rythmes et des mondes ouverts par la magie créatrice du poème.

La fascination pour le poème, ultime façon de conquérir une langue dans toutes ses dimensions, est une autre réalité à laquelle Djaout adhère sans réticence. La célébration de la relation entre monde et mot, entre intérieur et extérieur définit le rythme même de la saison de l'être. La puissance d'affirmation déployée par le langage poétique abolit les références du discours ordinaire, répandu dans la sphère de signifiante qu'il commande. On peut dire que plus l'être se rapproche de la source des mots, plus est grande sa capacité de résistance, plus nette aussi est sa vision.

Ainsi fonctionne l'architectonique des « tacts » et « vibrations » qui rythment le mouvement de l'écriture, et font se propager et proliférer à l'infini « la vague purificatrice », conduisant rigoureusement à ce point limite, à ces « champs constellés » de la poésie orale, « sang libre qui perle », où « fermente l'invincible semence ». (Djaout, 1975, p. 59, p. 24, p. 33, p. 59)

C'est à tout cela que BoualemYekker pense à la fin de l'ultime texte de Djaout, *Le Dernier Été de la raison*, quand il évoque le printemps. Il tente de retrouver, au plus profond de sa détresse, la langue et les couleurs de la grande saison ; il veut en déchiffrer les rythmes et les secrets : « Moments d'enchantement et de nostalgie où remontent les images et sensations impérissables qui sont le rythme même du temps et de la rémission universelle. » (Djaout, 1999, p. 125)

Références bibliographiques

BONNEFOY Yves, 2003, « Entretien avec Michèle Finck, Daniel Lançon, et Maryse Staiber, dans *Y. Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, p. 15-19.

DERRIDA Jacques, 1996, *Le Monolinguisme de l'autre ou la Prothèse d'origine*, Paris, Galilée.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, 1975, *Introduction à la littérature mineure*, Paris, Minuit.

DJAOUT Tahar, 1975, *Solstice barbelé*, Sherbrooke, Québec, Canada, Éditions Naaman.

DJAOUT Tahar, 1978, *L'Arche à vau-l'eau* (poèmes 1971-1973), Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés.

DJAOUT Tahar, 20-26 janvier 1993, « La foi républicaine », dans *Ruptures*, n° 2.

DJAOUT Tahar, TCHEHO Isaac Célestin, 1997, « Entretien avec Tahar Djaout », *Algérie Littérature/Actions* n°s 12-13, Alger, Marsa Éditions.

DJAOUT Tahar, 1999, *Le Dernier Été de la raison*, Paris, Éditions du Seuil.

DJAOUT Tahar, 2002a, *L'Exproprié*, Alger, ENAG, [1^{re} éd. SNED, 1981].

DJAOUT Tahar, 2002b, *Les Rets de l'oiseleur*, (nouvelles, 1973-1981), Alger, ENAG, [1^{re} éd. SNED, 1984].

FARES Nabil, 1971, *Un Passager de l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil.

JENNY Laurent, 16 juin 2005, « La langue, le même et l'autre », *LHT, Théorie et histoire littéraire*, URL : <http://www.fabula.org/lht/0/index.php?id=103>

Métaphore marine et langue(s) d'écriture dans *L'Exproprié* de Tahar Djaout

KHAIR-EDDINE Mohammed, 1969, *Soleil arachnide*, Paris, Seuil.

KHATIBI Abdelkébir, 1983a, *Amour Bilingue*, Montpellier, Fata-Morgana.

KHATIBI Abdelkébir, 1983b, « Bilinguisme et littérature », *Maghreb pluriel*, Paris, Denoël.

LE BRIS Michel, ROUAUD Jean, 2007, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard.

LEVESQUE Claude, 1978, *L'Étrangeté du texte*, Paris, UGE.

MEDDEB Abdelwahab, 1986, *Phantasia*, Paris, Sindbad.

RICŒUR Paul, 1955, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil.

STEINER George, 1978, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard.

Mohammed Dib : Vers une définition d'une langue dite de l'écriture

Résumé :

Nous tentons dans ce travail de réfléchir sur un mot arabe, « atlal », qui apparaît dans trois œuvres de Mohammed Dib, *le Désert sans détour*, *l'Infante maure* et *l'Arbre à dire*. Quel sens l'auteur des trois œuvres veut-il donner à ce mot ? Le mot « atlal » nous amènera à rendre compte de la présence d'une écriture bilingue particulière propre à son auteur. Celui-ci fait en sorte que les deux langues, « maternelle » et « française » s'associent pour donner lieu à une langue que nous pouvons appeler, la « langue d'écriture ».

Abstract:

We attempt in this work to reflect on an Arab work “atalal” that is mentioned in three of Mohammed Dib's works: *le Désert sans détour*, *l'Infante maure* and *l'Arbre à dire*. What meaning does the author intend to assign to this word? The word “atalal” leads us to consider the presence of a particular bilingual writing proper to its author who aims that the two languages, the native tongue and French, combine in order to form a language that we may call “the writing language”.

Nous avons choisi de nous intéresser, dans ce présent travail, à l'écrivain Mohammed Dib. Après la parution de l'œuvre *Qui se souvient de la mer*, l'auteur a bien souligné que son plus grand intérêt est de donner naissance à une littérature dite de la création et explique que le fait d'écrire dans la langue française ne lui pose plus problème. Mais cela ne l'empêche de revenir sur la question pour tenter de l'étayer et de la rendre compréhensible à ses lecteurs. Nous lisons dans *L'Arbre à dire* ce qui suit :

Le français m'est devenu ma langue adoptive.
Mais écrivant ou parlant, je sens mon français
manœuvré, manipulé d'une façon indéfinissable
par la langue maternelle. Est-ce une infirmité ?
Pour un écrivain, ça me semble un atout
supplémentaire, si tant est qu'il parvienne à faire
sonner les deux idiomes en sympathie. (p. 48)

L'écrivain explique lui-même que le problème n'est pas dans le fait d'utiliser la langue française. Le problème est bien autre. En effet, il exprime clairement son souci de vouloir faire en sorte que les deux langues, la « langue maternelle » et la langue française s'associent pour donner lieu à une seule langue, la « langue d'écriture ». L'écrivain est certes conscient que le français qu'il utilise est « manœuvré » et « manipulé » par la langue « maternelle » mais cela ne l'empêche pas de laisser échapper dans son discours une incertitude, celle qui lui fait comprendre que l'association des deux langues lui paraît comme « indéfinissable ». Ce sentiment de l'indéfini, voire de l'inconnu, sera cultivé par l'écrivain au point où ce dernier va avoir la crainte de ne plus pouvoir écrire dans la langue française :

Bien plutôt me visite parfois la crainte que, à la suite de quelque accident d'une espèce inconnue, la langue française n'en arrive à me trahir, à se taire en moi. Son silence pourrait alors devenir mon silence, parce qu'elle a fait sa demeure en moi avant que je ne le sache, avant que je ne sache rien d'elle. Depuis, elle n'a cessé

de me parler, voix venue de loin pour me dire.
(1998, p. 48)

Ce passage paraît a priori simple. M. Dib définit lui-même son rapport à la langue française. Mais en employant l'expression « langue française », il est loin de se référer à cette langue comme une langue étrangère. La langue française pour lui est ici la langue d'écriture. Il s'agit bien de cette voix dont il parle et qui, dit-il, lui sert de moyen d'expression. Nous sommes donc là face à une ambiguïté certaine quant à l'appellation que l'écrivain lui-même veut donner à la langue avec laquelle il écrit. Mais cette ambiguïté n'est-elle pas liée au rapport que vit l'écrivain avec non pas la langue française mais avec la langue avec laquelle il écrit ; cette langue qui, se manœuvrant et se manipulant, donne naissance à un texte inévitablement ambigu, un texte visant une littérature dite de la création.

En définissant sa propre œuvre comme une œuvre de création, M. Dib veut lui-même éloigner son lecteur de toute recherche donnant lieu à des sujets portant sur ce que nous appelons traditionnellement « la crise identitaire ». Ce que l'écrivain veut surtout partager avec son lecteur, c'est cette difficulté qu'il trouve à définir l'écriture ou plus précisément la langue qu'il utilise pour écrire. Une difficulté due à son incapacité de séparer les deux langues, la « langue maternelle » et la « langue française ». Ces deux langues, dit-il, « sonnent en sympathie » et s'inscrivent dans un même lieu pour se neutraliser et donner naissance à une « langue d'écriture ». En soulignant une telle fusion entre les deux langues, maternelle et française, notre auteur se trouve au cœur de la problématique du sujet bilingue.

Sujet bilingue, M. Dib est appelé ainsi à se situer dans la dialectique du « Même et de l'autre ». Il ne faut pas cependant, le concernant, déceler dans cette dialectique une quelconque source de conflit, c'est plutôt le contraire qui se produit, puisqu'elle devient paradoxalement un terrain propice à l'union, à la « sympathie », à une relation qui joue en faveur de la sérénité. En défendant ce que nous pouvons appeler « la langue d'écriture », cette langue qui unit la langue française et la « langue maternelle », M. Dib n'est pas pris par cette confusion de sentiments que l'on peut ressentir quand on se demande

« comment on peut être soi sans se fermer à l'autre. » (Glissant, 1996, p. 20) La confusion se situe ailleurs ; elle se situe dans le pourquoi d'une telle écriture et non pas d'une autre. Autrement dit, l'auteur amène son lecteur non pas à voir pourquoi il écrit dans la langue française mais plutôt qu'est-ce que cette langue représente dans ses œuvres ? Comment cette langue se manifeste-t-elle dans l'œuvre tout en étant imprégnée d'une langue autre, la langue maternelle ?

Nous tenterons de répondre à cette question en nous appuyant sur l'œuvre citée plus haut, *l'Arbre à dire*, mais aussi sur deux autres œuvres, *le Désert sans détour* et *l'Infante maure*. Nous allons nous intéresser à un seul mot, arabe, employé dans ces œuvres, « *Atlal* ». Ce mot nous renvoie à nos interrogations sur l'utilisation d'une langue littéraire propre à Mohammed Dib. Dans *l'Infante maure* et *le Désert sans détour*, la présence d'un espace attire notre attention, celui du désert. C'est dans un tel lieu que l'auteur va introduire le mot « *atlal* ».

Les signes d'une « écriture mystérieuse »

Dans *le Désert sans détour*, nous retrouvons un passage qui retranscrit une conversation entre deux personnages se trouvant en plein désert, Siklist et Hagg-Bar :

- Les atlal : tu ne connais pas ?
- Non, monsieur, j'avoue mon ignorance.
- C'est justement ce que nous allons tenter de déchiffrer.
- Et qu'est-ce donc ?
- Les uns te diront c'est ceci, les autres c'est cela.
- Et finalement, c'est quoi ?
- Finalement on ne sait pas trop. Il faut se contenter d'à-peu-près comme : traces de campements abandonnés, signes d'une écriture mystérieuse. (Dib, 1992, p. 84)

Quels seront les signes d'une écriture mystérieuse si ce n'est ceux de l'œuvre *le Désert sans détour* elle-même ? Il est effectivement, dans cette œuvre, question de deux personnages assez mystérieux, venant de nulle part et échangeant des propos à peine compréhensibles dans un lieu pourrions-nous dire perdu. Le lecteur ne peut éviter, en lisant l'œuvre, d'exprimer son étonnement et son malaise. Il sera lui aussi amené à s'intégrer

dans ce monde mystérieux et de tenter de comprendre cette notion même d'écriture. En effet, la question qui s'impose au lecteur est bien celle-là qui le pousse à réfléchir sans cesse sur l'écriture même du *Désert sans détour*.

L'écriture mystérieuse serait-elle pour son écrivain cette écriture qui ne peut être définie ? Qu'est-ce qu'il advient du mystère si ce n'est l'à-peu-près, le flou qui présenteraient cette écriture comme un mirage ? Celui-ci même que nous pouvons à peine percevoir lorsque nous nous retrouvons dans un lieu perdu et que nous cherchons une issue ? Celle-ci existe peut-être mais elle est comme voilée. Celui qui donne naissance à une écriture qu'il qualifie de mystérieuse s'installe lui-même dans un lieu inconfortable. Traversé par son propre auteur, ce lieu (de l'écriture) est aussi traversé par le lecteur. Ce dernier va à la rencontre des signes, se sentant comme quelqu'un qui vit une aventure. L'aventure ne sera pas unique car elle a été déjà vécue par quelqu'un d'autre, quelqu'un qui en a été le créateur mais aussi l'explorateur ; il s'agit bien évidemment du scripteur. En voyageant dans l'espace qu'il a lui-même créé, le scripteur laisse comme des traces qui seront par la suite suivies par celui qui en sera l'héritier, c'est-à-dire le lecteur.

S'il continue à lire *le Désert sans détour*, le lecteur est donc amené à développer son goût pour l'aventure mais aussi à s'armer de « patience » : « Maintenant il va user de patience, il a tout *son temps*. *La patience est son histoire*. Comme cette route aussi, ces sables où il n'y a plus de route et simplement un feu dont les flammes courent plus loin allumer d'autre flammes. » (p. 120) C'est Hagg-Bar qui énonce ces phrases, toujours dans son dialogue avec Siklist. Le lecteur se sent comme visé par ces propos. Il est comme cet « être de trop » qui assiste à une conversation entre deux êtres complices et qui s'échangent des devinettes. Le lecteur est un « être de trop » ou plutôt un « témoin ».

Le lecteur aventurier, le lecteur armé de patience finira de lire le texte du *Désert sans détour* et tentera, à la fin, de reconstituer une histoire, de faire le point. Quels que soient ses efforts, il en sortira avec un résultat certain : il ne pourra raconter une histoire mais en gardera des « *atlal* », des traces qui le conduiront à réfléchir sur un bon nombre de sujets aussi sérieux et complexes les uns les autres. Il pourrait réfléchir sur le sujet de la finitude,

un sujet bien présent dans le texte. Mais la fin de quoi ou de qui ? Nous ne pouvons le savoir mais nous pourrions dire qu'il ne s'agit pas d'une fin tragique. Il s'agit comme d'une fin qui vient d'elle-même ou disons-le d'une « mort naturelle » que nous avons tendance à accepter ou même à préférer à une autre mort, qui, elle, est « horrible », celle où une personne pourrait tuer une personne : « — Non personne ne tue personne. Nous trouverons l'inscription, la devise qui nous est destiné. Sur sa figure, se répand une expression de bonheur comme s'il écoutait le temps s'éloigner, aller au-delà. » (p. 91)

Hagg-Bar parle d'un au-delà auquel il veut bien croire et constitue pour lui une autre vie, celle où il verra naître un monde nouveau où il connaîtra le bonheur. Avant même de se trouver dans ce monde, le personnage y aspire et c'est cette aspiration qui lui permet de vivre ce sentiment exceptionnel (le bonheur), laissant ses traces à celui qui voudrait les recueillir.

Écrire, lire : un témoignage

Dans *l'Infante maure*, l'auteur va également nous faire découvrir le mot « *atlal* » à travers une conversation entre deux personnages, Lyyli Belle et son présumé grand-père. Lyyli Belle, qui se retrouve dans le désert va apercevoir une « tente de bédouin ». Ici, elle rencontre son grand-père paternel. Elle lui pose les questions qu'elle a tant voulu lui poser avant de le rencontrer. La conversation qui se déroule entre eux portera sur deux questions primordiales : la fille demandera à son grand-père ce que signifie le mot « sable » et le grand-père demandera à sa petite fille ce que signifie le mot « neige ». Pour définir le « sable », le grand-père donnera à chaque fois la même réponse donnée par Lyyli Belle, comme s'il s'agissait de définir le même mot.

- La neige produit le silence
- Le sable aussi produit le silence [...]
- La neige est pure [...]
- Pur, le sable rend également le monde pur.

(p. 151-152)

La conversation va se transformer en une sorte de leçon où la fille pose des questions et où le grand-père répond comme pour lui administrer un enseignement. Il lui explique ce qu'est un mot

et insiste sur le fait que le mot seul ne veut rien dire, c'est celui qui parle qui doit lui donner un sens. Par la suite, il va la laisser découvrir un animal. Il faut signaler, qu'à chaque fois que Lyly Belle veut nommer un quelconque objet, elle fait se rencontrer les deux choses qui d'ordinaire ne se rencontrent pas, la neige et le sable ; elle parle d'une « neige de sable toute chaude ». L'animal en question est un « basilic ».

Elle [la bête] s'est enfoncée, a fondu dans le sable, n'oubliant que les marques inscrites par ses griffes, des marques aussi nettement gravées que sur du marbre. Ainsi ce désert avec tout son sable était sa page blanche et elle y a déposé son écriture. Est-ce là, sa manière de parler ? Mais alors qu'a-t-elle écrit ? Je contemple attentivement ces gribouillis, je les étudie. (P. 158)

Nous voyons dans ce passage que Lyly Belle met nettement en relation l'espace et l'écriture. Le sable constitue, comme elle le précise, une page blanche pour le basilic. Il suffit que celui-ci y circule pour laisser des traces d'écriture. Mais une écriture que Lyly Belle ne saisit point même après de longs efforts. Même la réponse de son grand-père reste évasive et incomplète se contentant du seul mot « *atlal* », détaché du reste de tout contexte : « — Retourne là où tu as déposé la bête et lis ce qu'elle a écrit. Des *atlal*, à n'en pas douter. Va, fillette » (p. 159), lui dit-il. Lyly Belle, sans rien comprendre, va alors tenter de comprendre toute seule l'écriture du basilic mais en vain.

L'écriture du texte de *l'Infante maure* ressemble à celle créée par le basilic. C'est une écriture dont le sens apparaît pour vite disparaître pour laisser place à un autre sens, et ainsi de suite. L'écriture du texte de *l'Infante maure* ressemblerait à un jeu pratiqué par les Touaregs : « Le sable [écrit Mohammed Aghali Zakara] constitue chez les Touaregs le support privilégié du jeu : c'est le support naturel que l'on trouve partout et qui sert à l'acquisition des caractères *tifinagh*. On trace les signes puis on efface, on écrit, on efface... ainsi de suite. On joue avec les signes jusqu'à ce qu'on parvienne à la maîtrise de tous les caractères. On s'amuse à écrire de bas en haut, en haut en bas, de

gauche à droite, de droite à gauche, en boustrophédon et quelquefois en spirale. » (n.d, para. 1)

La définition que propose M. Aghali-Zakara du jeu de l'écriture chez les Touaregs nous paraît intéressante dans la mesure où elle nous permet de comprendre mieux le texte de *l'Infante maure*. Ce texte nous renvoie lui-même au désert et nous conduit à réfléchir sur ce que signifie l'écriture du basilic. L'écriture de cet animal est nous semble-t-il identique à celle des Touaregs. C'est une écriture qui à peine elle se produit s'efface ; l'écriture du basilic comme celle des Touaregs est éphémère. Cette pratique scripturaire veut se prêter au jeu mais à un jeu qui a un but précis, celui d'un apprentissage ; un apprentissage de signes qui servent à s'exprimer. Lyyli Belle, comme le basilic ou comme les Touaregs, se sert de l'écriture pour produire autant de signes auxquels elle donne au départ un sens, puis un autre, puis encore un autre...

En se prêtant au jeu de l'écriture, Lyyli Belle suit un conseil de son grand-père, elle va « témoigner » comme elle le dit elle-même : « Et à présent, j'ai un but dans la vie : témoigner, tandis qu'avant je ne faisais que regarder les choses sans penser à rien. Regarder et encore regarder. Ce qui n'est pas si mal, mais ça ne suffit pas. » (p. 169)

Lyyli Belle parle de témoignage mais n'explique point ce sur quoi elle veut témoigner, comme si le seul fait d'employer ce verbe lui suffit. Le lecteur de *l'Infante maure* essaiera de comprendre ce qu'entend Lyyli Belle par ce verbe et pourrait dire que le seul fait de s'exprimer est pour Lyyli Belle un témoignage. Peu importe les moyens qu'elle choisit pour un tel acte (s'exprimer). Ce qui est sûr, c'est qu'elle fait de sa production scripturaire un jeu, elle veut non pas écrire pour jouer mais jouer à écrire. Désormais, le lecteur doit prendre le texte de *l'Infante maure* comme un témoignage parmi d'autres. C'est un témoignage qui met en évidence la vie d'une petite fille qui parle de la séparation de ses parents et qui ne doit pas se lire comme un simple compte rendu faisant un état des lieux. En lisant *l'Infante maure*, le lecteur est même appelé à proposer un autre témoignage. Il se prêtera lui-même au jeu comme le fait Lyyli Belle. Le lecteur n'aura pas à penser aux conséquences qui peuvent survenir de son témoignage car celui-ci n'est pour lui qu'un jeu et est éphémère. Vers la fin du texte de *l'Infante*

maure, Lyyli Belle parle elle-même du caractère éphémère de l'écriture ; elle écrit :

Voilà. D'un coup le jardin est vide, le monde est vide. Il n'y a que le soleil. Il remplit tout à lui seul. Eh bien, pourvu qu'aucune parole ne vienne gâcher ce beau silence ! Moi je parle, personne ne m'entend, sauf moi. Le bonheur est cette minute qui ne passe pas. Une chose qui est simplement. Moi non plus, je ne passe pas. Cette minute ai-je dit ? Mais aussitôt se produit l'inattendu : le vide se fait plein. Sans prévenir, sans qu'on y puisse rien. (p. 175)

Le monde n'a aux yeux de Lyyli Belle aucun sens si elle ne s'occupait pas à donner un sens à chaque élément qui le constitue. Le monde devient vide si aucune personne ne se décide de l'enrichir par son témoignage. Ce monde est pour Lyyli Belle comme un terrain de jeu où chaque joueur doit mettre du sien pour faire de lui un monde qui existe. Un terrain de jeu sans joueurs est effectivement comme un monde vide, un monde qui n'a pas par quoi il pourrait prouver son existence.

Dans les deux romans, il s'agit donc pour le lecteur de tenter de déchiffrer une écriture mystérieuse ; une écriture faite de traces.

N'allons pas plus loin, pour reconnaître d'abord que désert et signe semblent avoir conclu un pacte dès les origines et que, depuis lors, ils agissent de connivence : le désert s'affiche en page blanche qu'une nostalgie du signe consume, et le signe à son tour s'y laisse prendre avec la conscience que, jalouse de sa blancheur, cette page l'aspirera, l'avalera en même temps qu'il s'y inscrira, où guère longtemps après. Et plus du tout de signes, d'écriture. L'unique, le grand espoir sera que d'improbables traces « atlatl » en subsistent. (Dib, 1998, p. 37)

À partir de cet extrait, il nous est possible de dire que M. Dib voit en l'espace du désert un espace idéal lui permettant de définir sa propre écriture. Celle-ci se présente désormais sous forme de « traces ». Les traces sont comme ce qui peut rester de quelqu'un qui est là en train de chercher à parler, ou plus précisément à rompre le silence, car parler s'avère difficile dans

la situation de celui qui ne sait ce qui va advenir de ce qu'il dira. Rompre le silence, c'est donc comme se laisser dire dans un contexte qui l'exige. Nous voulons parler ici du contexte dans lequel se trouve le sujet bilingue. M. Dib, conscient du contexte dans lequel il se trouve, veut rendre compte d'une telle réalité. Il veut nous montrer que cette réalité, celle d'un sujet bilingue, pour l'écrivain qu'il est effectivement est présente dans chaque œuvre qu'il crée. Mais cette réalité est vite dépassée, passant à l'essentiel, pour ne percevoir au final que les traces qui restent de la jonction des deux langues qui sont là, dit-il, pour « sonner en sympathie. »

En suivant les traces d'une telle écriture, le lecteur sera surtout préoccupé par la littérarité du texte et verra ce qui est propre à celui qui la crée. Voir le propre d'une écriture rend compte de l'importance que l'on accorde au texte. Ce sont donc ces « *atlal* », ces traces qui peuvent constituer le propre de chaque œuvre littéraire, si l'on considère les traces de ce qui pourrait constituer la littérarité d'un texte littéraire. Ce qui nous semble intéressant chez Mohammed Dib, c'est que, d'un côté, il nous semble qu'il se réclame lui-même d'une écriture singulière qu'il qualifie de mystérieuse et de ce fait nous pourrions bien lui reconnaître une langue littéraire qui lui est propre. Mais, d'un autre côté, lorsque nous lisons attentivement ses propres réflexions sur l'écriture, nous sommes aussi appelés à dire qu'il se réclame d'une certaine universalité, en ce sens qu'il vise enfin de compte à définir le propre de tout écrivain. Ce qui est sûr, c'est que quelle que soit la langue dans laquelle écrit l'écrivain, cette dernière reste celle « de ses pensées intimes ». Nous reprenons ici des propos de Julien Green qui écrit : « un homme peut parler couramment une demi-douzaine de langues, et ne se sentir chez lui que dans une seule, celle de ses pensées intimes. » ([1985]1990, p. 1349)

En somme, nous pensons que les propos de Julien Green coïncident bien avec ce que nous avons tenté de démontrer à travers cette courte réflexion. La langue dans laquelle l'écrivain Mohammed Dib se sent chez lui est bien donc cette langue avec laquelle il ne « parle » pas, mais avec laquelle il écrit ; langue « mystérieuse », selon ses propres termes, qu'il veut partager avec nous mais sans pour autant la définir. Le mystère désormais n'a pas d'explication, il ne faut pas essayer de

chercher sa source, il faut se contenter de le vivre. Et c'est peut-être cette façon qu'a l'écrivain de parler de sa propre écriture qui fait qu'elle lui soit spécifique.

Références bibliographiques

AGHALI-ZAKARA Mohammed, n.d., « Écrire sur le sable : support éphémère pour écriture éphémère » dans site : classes.bnf/dossisup/usages/art8sa.htm

DIB Mohamed, 1992, *Le désert sans détour*, Paris, éd. Sibdnad.

DIB Mohamed, 1994, *L'Infante maure*, Paris, éd. Albin Michel.

DIB Mohamed, 1998, *L'Arbre à dire*, Paris, éd. Albin Michel.

GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, éd. Gallimard.

GREEN Julien, 1990, *Le langage et son double*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, [1^{re} éd. 1985].

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.

Écriture de l'éphémère, écriture de soi et écriture de la perte dans les œuvres de Maïssa Bey

Résumé :

L'angoisse de ne pas savoir d'où l'on vient et où l'on va, anime les textes de Maïssa Bey (*Au commencement était la mer*, *Cette fille-là* et *Entendez-vous dans les montagnes*). Ceux-ci supportent des personnages féminins qui sont à la quête d'une parole libératrice qui les délivrent de la crise des repères identitaires (culturels, géographique et linguistique). Cette quête apparaît à travers la thématique de l'errance.

Dans l'article suivant, il s'agit de démontrer comment cette thématique qui travaille profondément les textes, devient le moteur d'une écriture qui à la recherche d'une filiation à la fois littéraire et linguistique.

Abstract:

The anxiety not to know where one comes from or where one heads for, is what characterizes Maïssa Bey's writings. The latter refer to female characters who are in quest of a liberating word which will free them from identity crisis (cultural, geographical and linguistic). This quest is revealed through the theme of wandering.

The purpose of the following article is to demonstrate how this thematic which studies texts with scrutiny, becomes the driving force of a writing which is both literary and linguistic.

« En me relisant, je découvre que ma phrase (française) la plus achevée est un rappel. Le rappel d'un corps imprononçable, ni arabe ni français, ni mort ni vivant, ni homme ni femme : génération du texte, topologie errante, schize, rêve androgyne, perte de l'identité au seuil de la folie. »

A. Khatibi. *Proculture* 12, 1978.

L'écriture dans un milieu plurilingue, voilà un terrain auquel s'intéressent de nombreux travaux à travers le monde et dans différentes disciplines : linguistique, sociologie, psychanalyse, philosophie et littérature. Parmi ces travaux, le recueil de C. Lagarde qui présente « une sorte de pont, praticable quoique encore instable, entre la sociolinguistique et la littérature » (Lagarde, 2001, p. 10), constitue un vivier foisonnant de théories diverses qui tentent d'éclaircir ce que peut être « une écriture bilingue », le produit d'un auteur considéré comme « sujet bilingue ».

À la suite de C. Lagarde, nous pensons qu'Édouard Glissant est celui qui pose « dans les termes les plus clairs le dilemme du sujet bilingue » (p. 28) car il propose de réfléchir sur des « lieux où une pensée du monde confirme une pensée du monde » (Glissant, 1996, p. 33), c'est-à-dire, la rencontre des pensées à travers des « lieux communs », des redondances. Dans le chapitre « Langues et langages » du même ouvrage, il met en relation l'écriture, l'homme et le monde et de là il pose la problématique des langues qui les soutiennent. Il note : « Je parle et surtout j'écris en présence de toutes les langues du monde » (p. 39) car elles sont incluses dans la pensée mondiale et par ricochet dans l'écriture. Il projette donc la littérature, non pas « dans une espèce de généralisation abstraite » (p. 34) mais dans « une poétique du divers » comme le souligne le titre de l'ouvrage, un divers à la fois (socio)linguistique et littéraire, d'où le pluriel « des écritures bilingues ». En effet, écrire varie d'un auteur à un auteur quand bien même ils partageraient la même situation bilingue. C'est le cas des auteurs algériens des années 1990/2000 qui sont dans une situation complexe car ils

appartiennent à une communauté marquée par la diversité linguistique et culturelle.

Maïssa Bey, l'une d'eux, a grandi, a étudié et vit jusqu'à présent dans une Algérie où se côtoient plusieurs langues et dialectes, elle s'est toujours exprimée dans la langue française. Ses œuvres nous semblent donc être un terrain propice à notre présent travail. Nous porterons notre réflexion sur trois textes : *Au commencement était la mer*, *Cette fille-là* et *Entendez-vous dans les montagnes*.

L'écriture de M. Bey porte une inquiétude continuelle, un souci présent dans tous ses romans, nouvelles et récits : la construction de soi après une épreuve. Chaque héroïne porte en elle une sorte d'« angoisse créatrice¹ », dans le sens où une fêlure venue du passé l'amène à vouloir se (re)construire et fait d'elle une porteuse de voix, une porteuse de parole. Cette écriture relève ainsi d'une construction identitaire ciblée par des choix thématiques (errance, voyage, ...) et des choix linguistiques que nous analyserons. C'est pour cela et à la suite de J.-P. Castellani, nous prenons « le postulat [...] de l'identité constructive, celle qui forge un parcours, un homme, un destin, à partir de la langue de communication d'abord et éventuellement de l'écriture. » (Castellani, 2006, p. 405) Il faudrait peut-être préciser doré et déjà qu'il sera question d'étudier les *parcours* des personnages à travers l'écriture, car, pour nous, celui de l'auteure est secondaire contrairement à ce que visait J.-P. Castellani par ses propos.

Ces parcours et ces personnages nous intéressent particulièrement parce qu'ils interrogent les rapports que l'homme entretient avec son monde, ce qui est le propre d'une écriture universelle selon l'auteure. Elle précise :

Sans rejeter toutes ces théories qui ont le mérite de vouloir rendre compte des relations complexes qu'un auteur entretient avec la langue, l'histoire et l'identité, je dois pourtant dire que s'interroger sur son identité, sur son histoire, sur sa terre natale, sur son rapport à l'Autre et à l'ailleurs est légitime. C'est aussi et surtout une démarche universelle. Une quête sans

¹ GLISSANT aborde cette idée en l'associant à la question de l'écrit et de l'oral dans l'ouvrage cité, p. 39.

fin. Je préfère tout simplement penser la littérature comme un point de convergence où se retrouveraient et se reconnaîtraient tous ceux qui tentent de rejoindre l'humain en l'homme. (Benaouda, 2007)

À travers l'étude des personnages, nous verrons quelles sont les stratégies représentatives et communicationnelles utilisées pour montrer comment *rejoindre l'humain en l'homme*. Nous nous intéressons donc à l'expression des personnages : comment sont-ils représentés ? Que disent-ils ? Qu'évoquent-ils ? Comment le font-ils ? Et pourquoi ?

Errance : écriture de l'éphémère, écriture de soi

L'errance, sous formes diverses, n'est pas uniquement un thème marquant les œuvres beyennes, toujours en construction d'ailleurs, elle est un principe poétique de création car elle travaille continuellement le texte au point où — paradoxalement — elle devient son point de convergence, son centre. La fuite, physique (fugue) et/ou mentale (folie) et le voyage sont nécessaires à la construction du personnage central comme un repaire où s'ouvrent tous les possibles, comme un point d'ancrage.

Dès le début du roman premier (*Au commencement était la mer*), l'idée de l'évasion est installée. Le roman s'ouvre sur l'extase de Nadia devant la mer et le jour naissant :

Instants volés de ses rencontres secrètes avec la mer.

Tout de suite, dans l'air qu'elle respire, le bonheur. Un bonheur tout rose, avec de petits nuages blancs qui courent, là-bas, au ras des collines sombres. (P. 7)

Ce bonheur est très court car il lui est interdit sans la présence d'un membre de sa famille. Elle considère alors ces moments où elle se retrouve seule face à la mer comme des *instants volés* et elle « salue le jour naissant comme au commencement du monde » (p. 8). Mais une fois rentrée, son frère la réprimande et c'est le *commencement* des péripéties d'une histoire sans fin, une histoire qui ne finira qu'avec l'interruption de l'écriture. L'idée du commencement sans fin est donnée dans le choix du titre. La substitution effectuée entre *mer* et *verbe* fonde l'idée de

l'origine, celle d'une écriture qui s'apparente au sacré², une parole intarissable. Ici, la *mer* et le *verbe* s'entremêlent et deviennent une seule et même unité que Nadia cherchera éternellement car dès le début l'origine est tronquée. Elle évoque ainsi le décès de son père et l'épisode de la fuite de sa mère du joug de la belle famille, une fuite vécue dans la douleur, « arrachement insupportable » (p. 28), dit-elle. La fuite et l'errance deviennent alors le moteur du texte. Effectivement, elles marquent aussi la fin du roman au moment où, retournant au village natal, quêtant une filiation, Nadia ne trouve que désolation et un grand-père depuis longtemps décédé. Une rupture dans la transmission générationnelle est ainsi représentée par la perte du seul repère filial qui lui restait, son grand-père. Le repère spatial l'est également, car une fois dans le village, Nadia ne reconnaît plus « le petit chemin [qui] n'est plus qu'un étroit sentier, envahi de ronces. Presque invisible ». (p. 114)

Ainsi, le chemin *errant* attribué à Nadia est celui de la perte, la perte de soi mais aussi la perte de l'autre en soi puisque à la fin, c'est en étant consciente de cette perte qu'elle se dirige vers son frère. Celui-ci la rejoint au village natal pour la tuer. Néanmoins, la parole de Nadia subsiste et c'est à ce moment-là qu'elle décide de *dire* son malheur, son vécu « et c'est alors, alors seulement, que son frère lui jettera la première pierre » (p. 118). L'histoire revisite ici le mythe fondateur du premier crime commis par l'homme, le fratricide, un mythe qui donnera l'aspect de la continuité à l'histoire racontée par l'intermédiaire d'une parole vivante.

Cette parole continue à travers la voix de Malika (*Cette fille-là*), une voix fragmentée³, comme si ce crime premier éclatait au visage de l'humanité et dit en même temps une cohésion dans le malheur. Effectivement, orpheline et fugueuse dès son jeune âge, Malika est placée à dix-huit ans dans un asile *fourre-tout*, elle est la narratrice principale du texte, elle est aussi le lien entre les autres pensionnaires femmes et en quelque sorte leur

² Voir Prologue de « L'Évangile de Jean », *La Bible de Jérusalem*, Paris, Édition du Cerf, 1998, p. 1789.

³ Sur ce point voir MEZALI Safia Latifa, 2008, « *Cette fille-là* : une œuvre conjugée au pluriel », dans *Paroles de Femmes et Écritures formatrices*, Alger, Hibr éditions.

port d'attache, leur porte voix. Car, toutes semblent avoir vécu, comme elle, une histoire de fuite qui les a amenées à se dessaisir de tout ce qui les définissait. Comme elle, Aïcha-Jeanne, Yamina, M'a Zahra, Fatima, Kheïra, M'barka, Badra et Houriya ont fui leur passé mais celui-ci les rattrape au présent.

Jeanne veut restituer son vrai prénom Aïcha perdu dès la naissance et n'accepte pas celui aux intonations françaises qui lui a été donné par M. Delorme, le patron de son père.

Yamina qui fuit l'abandon, celui d'un mari froid, celui d'un amant irresponsable et celui de sa société la traitant de dépravée, trouve refuge et sens dans ce milieu du renoncement ; ainsi que M'a Zahra, « la doyenne des sans papiers, des sans famille », morte dans l'oubli, qui évoque de façon « drôle et irrévérencieuse, quelques-uns des épisodes d'une vie mouvementée qu'elle ne songeait pas à censurer malgré les murmures réprobateurs et les mines pudibondes des bien-pensantes ». (p. 71)

Fatima, quant à elle, est un personnage marqué comme la narratrice de « déséquilibre », elle a fui un père violent qui voulait « la tuer. Parce qu'il doutait de sa pureté. » (p. 80) Il est ainsi à l'origine de son déséquilibre mental. Quand elle raconte son histoire dans des éclats de voix et de façon fragmentaire, la seule à pouvoir la comprendre est Malika avec qui elle partage son état d'être.

Kheïra fuit sa propre image, celle d'« une carcasse tirée depuis longtemps, un vieux débris », un « corps de femme délabré, lentement, inexorablement flétri par de trop nombreuses défaites, de trop nombreuses meurtrissures » (p. 106-107). Badra aussi, habituée à son travail de femme de ménage, refuse l'inaction de l'asile et agit comme si elle avait toujours toutes ses facultés physiques, comme si le passé l'habitait.

M'Barka suit son mari dahoméen dans un voyage clandestin en Afrique occidentale (Bénin, Niger) où elle connaît les affres de la possession ou plutôt de la dépossession de toutes ses croyances jusqu'à celles qui concernent son corps et finit par comprendre que le seul lieu où elle peut vivre est celui où se trouve sa mère. Ainsi, « le voyage de retour [est] bien long, bien difficile » (p. 143) car elle y revient vide de sens.

Houriya⁴, à son tour, ouvre une parenthèse de sa vie pour évoquer l'intolérance de sa société et de la société française vis-à-vis de sa relation avec Jean, le médecin qui a sauvé la vie de sa mère, pendant la période coloniale. Une intolérance qui l'oblige à « rester cachée longtemps, très longtemps chez sa tante, des années avant la fin de la guerre ». (p. 175)

Ainsi, l'humanité attestera du malheur de toutes ces femmes à travers la voix de Malika qui dit :

Sur mon dossier à moi, il est écrit : FIC. Ce qui dans leur langue veut dire : Forte instabilité caractérielle. Ni folle, ni débile. Juste un peu dérangée. Ou plutôt dérangeante pour l'ordre public. C'est ce qu'ils disent. C'est pourquoi ils m'ont déposée et oubliée là depuis plusieurs années, dans cette vieille bâtisse, au milieu de cet échantillon d'humanité déchue — participe qui vient de déchoir, qui donne aussi déchet, ne l'oublions pas. (P. 14)

Malika se dit donc à travers toutes ces femmes, elle parle une langue que personne ne comprend à part « cet échantillon d'humanité déchue ». C. Lagarde avance que : « La quête identitaire [...] conduit parfois même à abandonner sa propre langue pour se réfugier dans l'univers d'une autre. » (Lagarde, 2001, p. 10) Malika, elle, se conforte dans une langue apparentée spécifiquement à la mémoire collective et aux souvenirs de ce groupe féminin, elle parle « sa » langue, une langue dont le vocabulaire est fortement lié à la désolation et non celle de la société algérienne. Elle évoque ainsi une « dimension plurielle et convulsive » (Lagarde, 2001, p. 10) du monde et non pas une vision uniforme et monolingue.

C'est aussi le projet d'*Elle* (*Entendez-vous dans les montagnes*), personnage central et anonyme qui essaie de se réconcilier avec son passé en le (re)créant image par image à travers ce qu'on lui a raconté. Dans ce récit, Maïssa Bey évoque son histoire familiale, la torture et l'assassinat de son père,

⁴ Habituellement ce prénom s'écrit *Houria* ou *Hourya* qui a pour sens « sirène » ou « l'envoûtante ». La transcription du prénom est assez symbolique car l'insistance sur la prononciation du « i » indique un sens particulier du prénom arabe : « liberté ». Indication tout aussi importante puisque il s'agit du dernier personnage évoqué par Malika.

instituteur de français, pendant la période coloniale. Le choix du personnage relève ainsi d'une forme de distanciation par rapport à ce passé douloureux et le pronom impersonnel participe à une construction de soi en revisitant et en reconstituant le passé. Cette construction se fait à travers un voyage en train dont la ville de départ est inconnue, la filiation spatiale est alors tronquée comme la fin du roman premier, *Au commencement était la mer*. Il est seulement indiqué que ce voyage aboutira à Marseille, à la mer, lieu de début de *Au commencement était la mer*. Ainsi, nous pouvons avancer que les représentations spatiales sont inversées et la quête des repères identitaires évoquée dans *Au commencement était la mer* continue dans *Entendez-vous dans les montagnes*, ainsi que l'idée du crime (fratricide/meurtre).

Cette reconstitution du passé se fait également à travers Jean, passager qui fait face au personnage tout au long de son voyage, comme un miroir qui lui reflète sa propre histoire familiale. C'est ainsi que nous relevons un nombre important d'analepses typographiquement marquées par l'italique qui représentent pour la plupart les souvenirs de Jean quand il était jeune appelé dans l'armée française coloniale. Ces souvenirs renvoient donc à la même période historique et en une double narration, à l'événement central : le décès du père d'*Elle*.

Nous remarquons ainsi que le voyage n'est qu'un prétexte pour l'évocation de l'enfance d'*Elle* et de l'événement qui a marqué la protagoniste. Dans le chapitre « La rêverie vers l'enfance », G. Bachelard écrit à ce propos : « C'est seulement par le récit des autres que nous avons connu notre unité. Nous amassons nos êtres autour de l'unité de notre nom. » (Bachelard, 1989, p. 84) C'est dire l'importance de ses souvenirs pour la compréhension de soi et la formation de son identité.

L'errance est présente dans toute la production de l'auteure et non pas uniquement dans le corpus choisi. Citons à titre d'exemple *Surtout ne te retourne pas* (2005), dans lequel le personnage central est amnésique. L'errance liée au passé et au souvenir constitue donc le propre de l'écriture beyenne. Elle renvoie à ce cheminement que font les personnages pour se constituer, pour se construire au présent, comme un passage initiatique marqué d'abord par la déperdition de soi pour ensuite pouvoir le constituer de nouveau. C'est dans ce sens que nous

parlons d'écriture de l'éphémère en relation avec l'écriture de soi, comme un effacement continu des constituants de l'être dans leur évocation même, une sorte de palimpseste renouvelé d'une œuvre à l'autre car une rupture s'est effectuée entre le passé et le présent, c'est ce que nous développerons dans ce qui suit.

Transmission culturelle et langagière en crise

Les textes de M. Bey présente un aspect que nous pouvons qualifier de paradoxal. D'une part et à première vue, les histoires renvoient à une rupture avec un passé dramatique — c'est ce que nous avons essayé de développer plus haut à travers la thématique de l'errance — et, d'une autre part, les textes attestent d'une tentative continuelle de rattachement avec ce même passé puisqu'il est tout le temps évoqué et qu'il constitue une partie de la quête de chaque héroïne. Elles essaient, par l'intermédiaire de la parole, de l'évoquer afin de l'absoudre, de le dépasser pour pouvoir vivre.

En effet, ayant perdu leurs racines de toutes les manières possibles (père et/ou grand-père décédé, éloignement du foyer protecteur, mère souvent incapable de protéger son enfant, ou encore filiation inconnue), les héroïnes tentent (souvent vainement) de retrouver ce lien, cette filiation qui existaient auparavant. Nadia et *Elle* reviennent sur les traces de leurs pères décédés et au bout du voyage, au bout de l'histoire, la filiation perdue est renouée dans la libération de la parole. Au même moment qu'elle comprend que plus rien ne demeure de ses repères, Nadia laisse couler « les mots [qui], comme un flot longtemps contenu jaillissent d'elle » afin de raconter :

une histoire qu'elle n'a pas inventée. Une histoire d'amour, de silence et de mort. La mort qu'elle a donnée, un jour seule dans sa chambre.

Elle crie et les mots en sortant d'elle ont juste le sifflement d'une flèche qui part très loin au-dessus de leurs têtes.

Autour d'eux, la vie s'arrête, retient son souffle. Un temps très court. Très long.

Et puis Nadia se met à courir. Plus vite, plus fort qu'elle n'a jamais couru. Son voile se dénoue, s'envole.

Elle court, lève les bras au ciel. (Bey, 1996, p. 118)

Dans la scène finale du récit *Entendez-vous dans les montagnes*, Jean dit à *Elle* : « Je voulais vous dire ... il me semble ... oui ... vous avez les mêmes yeux ... le même regard que ... que votre père. Vous lui ressemblez beaucoup⁵. » (p. 72) Ces paroles libèrent Jean de « cette guerre, [de] ces quelques mois, qui ont déterminé [sa] vie, qui en ont changé le cours » (p. 58) et répondent aux questions d'*Elle* qui demandait à Jean, dans la scène précédente, si il avait rencontré son père dans le camp de détention de Boghari où il était affecté pendant son service militaire.

Malika, quant à elle, s'invente des filiations probables et imaginaires pour nouer un lien avec son origine (Bey, 2001, p. 17-24, p. 48-50, p. 156-159) sans se résoudre à adopter l'une d'elles car la réalité est autre et c'est dans la langue arabe dialectale qu'elle s'exprime pour dire son état de « bâtarde » :

Farkha. Ce mot trop souvent entendu. Ce mot souvent lancé comme un crachat. Une des insultes les plus graves qui puisse être proférée. [...]

Farkha, la bâtarde. Ou *farkh*, au masculin. Pas d'autre mot chez nous pour désigner les enfants conçus hors mariage. Aucun de ces euphémismes que l'on peut trouver dans d'autres langues. [...]

Imaginer en toute impunité les innombrables bonheurs auxquels ma condition me donne droit. Bonheurs refusés à tous ceux que le sort a dotés de parents connus. (p. 45)

L'un de ces *bonheurs* est ce pouvoir d'imagination. Et dans les histoires qu'elle crée, nous retrouvons une topographie de l'Histoire des colonisations du Maghreb mais aussi de l'histoire de l'humanité. Elle s'invente ainsi dans le rôle de Moïse, « *Sidna Moussa* (en version arabe) » (p. 19), dans celui d'une fille issue d'un mariage mixte pendant la colonisation française en Algérie, ou celui de la française kidnappée vivant avec les nomades, référence faite à sa physionomie. Elle s'invente

⁵ Nous remarquerons au passage l'hésitation dans les points de suspension attestant du caractère oral du discours écrit.

également une filiation avec les « ancêtres guerriers venus de la lointaine Arabie / *Chorfas*, descendants directs du prophète par sa fille, la bien-aimée Fatima ». (p. 48) Elle tente ainsi d'absorber ce que Glissant appelle le « tout-monde » pour le dire tel qu'il lui est présenté, c'est-à-dire, dans sa complexité, une complexité qui est aussi d'ordre linguistique et cela apparaît dans les passages à la langue arabe dialectale pour marquer justement ces tentatives de filiation diverses.

Une filiation textuelle apparaît également dans la construction même du récit. Celui-ci est présenté en fragments, et est raconté par de nombreuses narratrices de la même façon que *Nedjma* de Y. Kateb est considéré comme le premier roman en fragments de la littérature algérienne. De même, à la fin de *Cette fille-là*, Malika s'apparente métaphoriquement à une Algérie plurielle déjà évoquée dans *Nedjma*. La dernière description du personnage Malika en est une référence implicite. Malika a, en effet, comme signe particulier « une petite tache blanche en forme d'étoile sur la cheville gauche⁶ » (p. 80). Cette tache sur laquelle elle échafaude toute une histoire de rejet, la rapproche de la Nedjma katébiennne. La récurrence de la page suivante l'indique fortement, elle dit en utilisant une antonomase : « j'aurais pu, j'aurais dû être appelée Nedjma. »

L'évocation du feu est une autre référence. *Nedjma* se termine par : « N'allumez pas de feu » (Kateb, 1956, p. 244) et par la dissémination des quatre personnages aux quatre points cardinaux. *Cette fille-là* met en scène le personnage Malika/M'laïkia (la possédée) en feu, une *Nedjma* (étoile) qui se consume après qu'elle ait pris la parole. Cette parole dit la folie, non pas celle du personnage comme le lecteur pourrait comprendre mais celle du monde qui l'entoure car il est en elle.

C. Lagarde ne dit-il pas à ce propos que « le sujet bilingue est double, dans le sens qu'il est à la fois le Même et l'Autre, que, de quelque côté qu'il se tourne, il porte l'altérité en lui » (Lagarde, 2001, p. 28), et É. Glissant insiste sur les « deux problématiques » qui doivent être réglées par l'auteur :

La première est l'expression de sa
communauté dans un rapport à la totalité-monde

⁶ Les mots « étoile », « cheville gauche » sont soulignés par nous. La « cheville gauche » rappelle l'appartenance politique de Y. Kateb.

et la deuxième est l'expression de sa communauté dans une quête qui est à la fois d'absolu et de non-absolu, ou d'écriture et d'oralité. (Glissant, 1996, p. 39)

Nous comprenons ainsi que dans ce récit, la folie ou le « déséquilibre » du personnage provient essentiellement de cette altérité en soi qui s'exprime par une écriture s'apparentant à l'oralité dont deux marqueurs majeurs sont présents : le premier est le rôle de cantatrice de Malika et le second est celui de la charge culturelle supportée par le texte.

Conclusion

Renouer avec les pères fondateurs, renouer avec une terre génitrice, est le projet d'écriture d'une auteure qui ne cesse de mettre au monde des œuvres relatant des ruptures. C'est ainsi qu'une double filiation s'effectue : celle des personnages et celle plus profonde de l'écriture. M. Bey ne voudrait-elle pas apparenter son écriture à celles des générations précédentes qui ne cessaient d'appeler à une Algérie plurielles, voire un Maghreb pluriel ? Ne voit-on pas se dérouler au fil des textes l'Histoire et les auteurs qui ont appelé à cette dimension plurivoque, Y. Kateb et A. Camus⁷ entre autres ? Pas uniquement, nous répondra-t-on car les temps ont changés, les bouleversements sont autres aujourd'hui.

Effectivement, et nous venons de le montrer, M. Bey évoque des passés douloureux dans ses textes mais pour « dire » un présent aussi douloureux, un présent qui nous est donné en fragments, caractéristique première de la mémoire, mémoire personnelle et/ou mémoire collective, au final ce sont des fragments qui composent l'humain. L'écriture devient ainsi le lieu des représentations « ces représentations concourent à la construction fictionnelle de l'identité de chacun d'eux, qu'il s'agisse de l'altérité du *tu* ou du *il* ou de la représentation de soi sous-tendue par le *je*. Ecrire n'est en effet pas autre chose qu'une quête identitaire. » (Lagarde, 2001, p. 24)

⁷ Voir BEY, Maïssa, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil. Réflexions sur Albert Camus*, Montpellier, Éditions Chèvre-Feuille étoilée, 2006.

Références bibliographiques

La Bible de Jérusalem, 1998, Paris, Édition du Cerf.

BACHELARD Gaston, 1989, *La poésie de la rêverie*, Paris, Quadriga/PUF, 1^{re} éd. 1960, 3^e éd. consultée.

BENAOUDA Lebdaï, 06 septembre 2007, « L'être et les mots », Rencontre avec Maïssa Bey, *El Watan*, Alger.

BEY Maïssa, 1996, *Au commencement était la mer*, Paris, Marsa Edition.

BEY Maïssa, 2001, *Cette fille-là*, Alger, éd. De l'Aube.

BEY Maïssa, 2002, *Entendez-vous dans les montagnes*, Alger/Paris, coéd. Barzakh/De l'Aube.

BEY Maïssa, 2005, *Surtout ne te retourne pas*, Alger, Barzakh.

BEY Maïssa, 2006, *L'ombre d'un homme qui marche au soleil. Réflexions sur Albert Camus*, Montpellier, Éditions Chèvre-Feuille étoilée.

CASTELLANI Jean-Pierre, 2006. « La langue de l'autre », dans *La culture de l'autre : espagnol en France, français en Espagne*, Séville, APFUE/SHF/Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla.

GLISSANT Édouard, 1996, *Introduction à une poésie du divers*, Paris, Gallimard.

KATEB Yacine, 1956, *Nedjma*, Paris, Éditions du Seuil.

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*. Paris, L'Harmattan.

MEZALI Safia Latifa, 2008, « Cette fille-là : une œuvre conjugée au pluriel ». Dans *Paroles de Femmes et Écritures formatrices*, Alger, Hibr éditions.

Une écriture entre deux langues Contraintes et enjeux de l'entre-deux chez Malek Haddad

Résumé :

La littérature algérienne d'expression française a émergé dans un contexte marqué par un système colonial dominant et a dû donc très tôt être confrontée à la problématique de l'écriture bilingue dans la mesure où elle est constituée par la langue d'origine de l'écrivain algérien (arabe, berbère) et la langue d'expression littéraire : le français. Malek Haddad a vécu dans la douleur cette dichotomie (le drame du langage, disait-il) au point de songer à poser le stylo et à se murer dans le silence. Il n'a cependant pas hésité, au prix d'un déchirement intellectuel et linguistique à s'exprimer dans la langue de l'autre pour parler du même et représenter la condition historique de ce dernier.

Mais si Malek Haddad utilise la langue française comme langue d'expression artistique, il n'en demeure pas moins que la langue arabe est présente en filigrane dans le tissu même du texte haddadien en ce sens qu'elle nourrit l'imaginaire et la poétique de cet écrivain d'où un bilinguisme qui traduit une quête ontologique torturée mais assumée..

Mon travail de recherches s'intéressera à cette dualité et cet écartèlement culturel exprimé par l'auteur lui-même dans les Zéros tournent en rond. Il se propose de dégager les ressorts de cette écriture bilingue et d'étudier quelques uns des procédés stylistiques employés par Malek Haddad dans ses quatre œuvres romanesques. Enfin, ma recherche tentera de mettre en lumière les enjeux de cette écriture de l'entre-deux.

Abstract:

Algerian French-speaking literature has emerged in a context marked by a dominant colonial system and had immediately be faced with the problem of bilingual writing insofar as it consists of the original language of the Algerian writer (Arabic, Berber) and the language of literary expression: French. Malek. Haddad is an Algerian writer who lived so painfully this dichotomy (the drama of language, he said) that he thought to stop writing and to retire in silence. However, he did not hesitate in spite of intellectual and linguistic dilemma speak the other's language to talk about the same and represent the historical condition of the latter.

But if Malek Haddad uses French as the language of artistic expression , the fact remains that the Arabic language is present implicitly in haddadien text through the imagination and poetic this writer where bilingualism reflecting an ontological difficult quest.

My research work will focus on this duality and this cultural difference which was expressed by the author himself in *the Zeros circling*. It aims to identify the mechanisms of this bilingual writing and study some of the processes used by stylistiques Malek Haddad in his four novels. Finally, my research will try to reveal the issues of this write between the two.

L'écriture est un exercice qui relève autant du dévoilement, de l'extériorisation d'une pensée et d'une sensibilité profondes, de la mise à nu de soi-même que d'une expérience d'introspection et de repli sur soi ; c'est pourquoi elle devient aux yeux de l'écrivain et du critique enjeu de toutes les tensions historiques, lieu d'interrogation et de quête ontologique. À ce titre, la littérature algérienne d'expression française s'est trouvée confrontée dès ses premiers balbutiements à la problématique de l'écriture bilingue en ce sens qu'elle est traversée par une dichotomie entre la langue d'origine de l'écrivain algérien (arabe, berbère) et la langue d'expression littéraire : le français. D'où des attitudes différentes face à ce matériau linguistique pour les écrivains de la génération de Malek Haddad, c'est-à-dire tous ceux qui ont suivi un cursus scolaire français dans le contexte de l'Algérie soumise à la domination du système colonial.

Pour sa part, M. Haddad a dû faire face au dilemme insoutenable d'écrire dans la langue de l'autre au prix d'un déchirement intellectuel et linguistique pour parler du même ou bien de se taire et perdre ainsi son statut de témoin de l'Histoire et de porte voix de tous les sans voix. En partant de cette posture inconfortable de l'écrivain, nous avons relevé dans ses textes tous les aspects et les ressorts de l'écriture bilingue. Aussi, notre étude s'appuiera sur les quatre romans de Malek Haddad — *La dernière impression* (1958), *Je t'offrirai une gazelle* (1959), *L'élève et la leçon* (1960) et *Le Quai aux Fleurs ne répond plus* (1961a) — et sera portée par ces trois questionnements :

— Quelle écriture bilingue est présente dans le texte haddadien ?

— Comment est-elle introduite ? Quels sont les procédés et les stratégies discursives mis en œuvre ?

— Quels sont les enjeux recherchés au moyen de cette écriture ?

M. Haddad, à l'instar d'autres écrivains algériens d'expression française, dénonçait l'arbitraire du colonialisme dans ses textes qu'ils soient poétiques ou romanesques au moyen de la langue du colonisateur sans pour autant reléguer sa langue maternelle, en l'occurrence l'arabe au rang de langue

perdue. Bien au contraire, la langue arabe est présente en filigrane et nourrit de sa sève l'imaginaire et la poétique de M. Haddad. C'est pourquoi, nous nous intéresserons dans un premier lieu à repérer les marques de cette écriture bilingue.

En effet, les œuvres romanesques de M. Haddad se distinguent par l'utilisation d'une langue française classique, en ce sens que cet écrivain respecte la grammaire et la rhétorique françaises et manipule avec subtilité et une grande finesse poétique la langue de Molière. Cependant, il insuffle à celle-ci la pensée et l'imaginaire de la langue arabe, il y inscrit les traditions, les repères et les valeurs musulmanes ainsi que les spécificités culturelles algériennes.

La langue française devient dès lors le lieu même où se joue le duel identitaire, le terrain où s'affrontent deux visions du monde antagonistes (Occident/Orient) et où le signe français est surchargé d'un univers sémantique lié à la culture d'origine de l'écrivain Malek Haddad. D'ailleurs, ce dernier exprime cette dualité et cet écartèlement culturel en ces termes : « Personnellement mon cœur et mon stylo sont sollicités par une seule nostalgie : la langue qu'on parle dans ce que j'appelle avec une triste obstination : LA RUE DES ARABES. » (1961b, p. 22)

Autrement dit, M. Haddad se sent habité par sa langue d'origine et ne peut écrire en français qu'en traversant LA RUE DES ARABES, c'est-à-dire en opérant un va et vient entre sa culture initiale arabe et sa culture acquise, en puisant ses images poétiques de son être profond façonné par la culture atavique et en produisant un discours du dedans pour exprimer son monde, sa représentation de la réalité et ainsi dévoiler à l'autre sa propre altérité en le confrontant au même.

Ainsi Christian Lagarde considère l'écriture comme un moyen qui permette de s'affranchir de l'aliénation et de se construire, par un face-à-face avec l'autre, sa propre identité : « Or, affirme-t-il, l'identité ne se construit jamais que dans un rapport spéculaire, c'est-à-dire, au miroir de l'Autre, et force est de reconnaître que l'écriture bilingue représente le terrain par excellence de cette dialectique du Même et de l'Autre, par la mise en scène et la mise en mots qu'elle constitue. » (Lagarde, 2001, p. 24)

L'écriture devient pour Haddad un retour aux sources, une quête de soi, une sorte de voyage intérieur qui lui permet de retrouver les siens au prix, il est vrai, d'un déchirement : le passage par la langue de l'autre. « La langue française est mon exil » (p. 22) dit Malek Haddad dans *Les zéros tournent en rond*, pour exprimer ce malaise et ce drame du langage. Dépossédé de sa langue, coupé du peuple aphasique qu'il tente de représenter au moyen d'une langue qui n'est pas la sienne, le poète et écrivain M. Haddad se débat dans un exil intérieur qui le plonge dans une solitude extrême.

Mais ce déchirement, nécessaire car historique est le seul moyen qui permette à cet écrivain d'exprimer la souffrance et le rêve de liberté du même. C'est à ce prix qu'il parvient à transcender sa tentation du silence pour exposer sa vision du monde et exprimer son engagement intellectuel en dénonçant l'injustice du fait colonial notamment à travers la dépossession linguistique. Ainsi s'instaure un rapport de diglossie (c'est-à-dire, selon C. Lagarde, de l'inégalité socialisée des langues) dans le texte de Haddad entre le français et l'arabe de La rue des Arabes, autrement dit l'arabe dialectal algérien.

De ce fait, la langue française se trouve confrontée par son statut de langue dominante, à l'épreuve de la vérité historique, dans la mesure où tout en étant une langue d'Histoire, de science, de culture et d'art, il n'en demeure pas moins qu'elle s'est imposée en Algérie par le déni des autres langues (l'arabe classique, le berbère, l'arabe parlé). C'est la raison pour laquelle, nous semble-t-il, Malek Haddad tente de réhabiliter sa langue maternelle et de se réapproprier les moyens d'expression qui lui permettent de greffer dans le corps (et la graphie) de la langue française l'âme et l'esprit de la langue arabe.

Comment se fait cette jonction, cette mixtion ? Quels procédés utilise-t-il dans ses œuvres pour réussir à exprimer en français ce qu'il pense mais ne peut exprimer en arabe ?

Dans *Le Quai aux fleurs ne répond plus*, le narrateur décrit la première rencontre de deux jeunes adolescents ; l'un issu de la communauté française, l'autre d'origine algérienne. Le premier contact, le premier face-à-face des futurs amis (Simon Guedj et Lakhdar Ben Tobal) est assez émouvant en ce sens où les deux élèves sont intimidés, réservés et mal à l'aise ; serait-ce en raison de leur jeune âge ? Ou de leurs origines différentes ? Le

narrateur utilise cette différence identitaire pour introduire un commentaire qui situe d'emblée le rapport diglossique entre le français et l'arabe et le déséquilibre entretenu systématiquement par le système colonial en faveur d'une culture dominante au détriment d'une autre.

Au pupitre généreux de l'adolescence, deux écoliers se rencontraient. Pour étudier Bergson et Descartes. Pour ignorer le Chikh Benbadis et les poètes algériens qui n'ont pas de nom et qui n'ont pas de langue. (p. 10)

L'écriture bilingue se manifeste ici au moyen de cette dénonciation explicite de l'aliénation culturelle et linguistique imposée par le fait colonial. En effet, dans l'école française, on étudie des philosophes de référence tels que Bergson et Descartes mais on passe sous silence l'œuvre significative du penseur et savant algérien Ibn Badis qui appelait à résister par la science et la prise de conscience de la question identitaire algérienne. M. Haddad convoque le Cheikh Ibn Badis et les poètes algériens pour, d'une part, affirmer son affiliation à une sphère culturelle différente mais réelle et ayant une existence effective et, d'autre part, dénoncer le projet d'aliénation et d'acculturation programmé par le système colonial à l'égard de la société algérienne. Il pointe du doigt cette politique arbitraire qui consiste à mépriser et rabaisser le colonisé par le déni patronymique et linguistique. Or, l'écrivain réussit, en intégrant le nom du penseur algérien dans la langue française, aux côtés de philosophes français à démontrer que le même existe malgré toutes les formes de négation, que le même a lui aussi le pouvoir de nommer et de penser le monde.

Ainsi, M. Haddad réussit-il à travers cette première remarque incisive par le biais de la voix narrative à démontrer le mécanisme réducteur, dévalorisant et marginalisant de la machine coloniale. Il laisse entrevoir une relation déséquilibrée entre deux parties où l'une est dominante, faisant valoir son esprit universel, humaniste et ses valeurs morales tandis que l'autre est minorée, reléguée à un statut d'infériorité permanent, de non reconnaissance et de non existence dans la mesure où l'on ne retient aucun nom de penseur ou de poète algérien et où l'on renie sa langue.

D'où la préoccupation de M. Haddad de parler de soi et du même dans la langue de l'autre en imposant à celle-ci une structure discursive étrangère au moyen de diverses techniques. Nous avons remarqué entre autres procédés d'écriture bilingue, l'inscription par M. Haddad de mots arabes dans le tissu de la langue française, souvent dans des situations qui décrivent des liens affectifs très forts (l'amour, l'amitié) ou des situations émouvantes (souvenir, nostalgie, rêverie). À titre d'exemple, lorsque Khaled Ben Tobal (poète algérien en exil en France), le principal personnage du *Quai aux fleurs* ne répond plus, replonge dans ses souvenirs, et se rappelle les mots doux de sa femme Ourida :

Détends-toi, Khaled, di-a-li.
Et quand l'amour parle en arabe, on pourrait
croire qu'il se surpasse. (p. 31)

Dans un autre passage du texte, l'écrivain « glisse » un autre mot étranger dans la langue française, lorsque Khaled passe la fête de Noël chez son ami d'enfance Simon et qu'il offre à la fille de celui-ci une poupée qu'il nomme Houria, prénom arabe que la petite fille a du mal à prononcer du fait de la différence phonétique des deux langues :

Elle s'appelle Houria, fit Khaled. La gosse
répéta :
— Comment dis-tu ? Ouria ?
— Non, Houria, précisa Khaled, pas Ouria,
Houria, avec « Heu », n'arrives-tu pas à dire
« heu » ? (p. 44)

L'insistance de Khaled pour une prononciation correcte de ce mot est liée au sens que celui-ci a en langue arabe : liberté. Cette insistance, cette répétition et précision élocutoire du terme arabe semble suggérer qu'on ne doit pas renoncer à la liberté même si elle ne reste qu'un rêve encore inaccessible pour les Algériens, d'autant plus inaccessible qu'il est matérialisé par la difficulté qu'éprouve la petite fille pour bien prononcer le phonème en arabe. Il convient de noter par ailleurs, qu'à travers cette mise en scène, le pouvoir de nomination est transféré au représentant du même puisque c'est le héros Khaled qui nomme et choisit ce prénom symbolique à la poupée offerte à l'enfant de son ami.

Une écriture entre deux langues : contraintes et enjeux de l'entre-deux ...

Une autre situation illustre l'altérité de Khaled Ben Tobal, lorsque Monique la femme de son ami Simon lui demande pourquoi il n'a jamais dédié un de ses livres à sa femme : « Je suis arabe, Monique, et la pudeur me l'interdit. — Vous avez tort » (p. 48) lui rétorque l'épouse de Simon qui est amoureuse de Khaled puis celui-ci ajoute : « Vous savez, Monique, un amoureux n'a jamais honte, un amour n'est jamais honteux, mais je suis un peu comme ces femmes de chez moi qui ne peuvent pas manger en public. » (p. 49)

Nous voyons se dessiner à travers ce dialogue l'antagonisme de deux visions du monde, de deux conceptions du réel différentes et qui au premier contact semblent fondamentalement opposées parce que nourries de préjugés et surtout de la méconnaissance de l'autre. Le narrateur reprend en charge le discours sur un ton lyrique pour exprimer aussitôt la pensée profonde de Khaled dont la pudeur arabe qu'il invoque reflète en réalité son rapport au langage assez complexe puisque seul le silence peut exprimer l'indicible.

Comment dire : je t'aime, tout simplement :
je t'aime ?

Il faudrait ne jamais parler, il faudrait
toujours prier. Il faudrait ne jamais écrire,
respectueux devant le silence, intimidé devant le
papier blanc. (p. 49)

Dans cet extrait se dessine la conception de M. Haddad à l'égard du langage verbal, incapable, selon lui de traduire fidèlement et exactement la pensée et les sentiments intimes. Nous voyons aussi comment il imprime au discours une tonalité lyrique à travers le rythme incantatoire et la répétition du segment « il faudrait » comme pour expliquer et justifier la nécessité du silence quand on doit passer par des mots étrangers afin d'exprimer ce qu'il y a de plus précieux et d'intime en nous.

Par ailleurs, dans *L'élève et la leçon*, l'instance d'énonciation se confond avec le personnage principal, Idir Salah, qui confie à travers un monologue intérieur son état d'âme et sa relation complexe avec sa fille. Ainsi, en plongeant dans les souvenirs de sa jeunesse, il prend conscience de la fuite irrémédiable du temps et lui vient en mémoire un proverbe arabe inscrit entre guillemets dans l'espace textuel en graphie française mais dans sa prononciation arabe : « *Lifet'met.* » (p. 113) Le sens est

traduit en note de bas de page à destination du lecteur français qui ne partage pas la même sphère culturelle que l'auteur et ignore donc les références identitaires de celui-ci.

En outre, la langue d'origine est aussi utilisée dans des situations dialogiques entre le personnage principal et d'autres personnages comme dans cet extrait où le narrateur reproche au caïd sa soumission et sa collaboration avec le système colonial : « Il me parle en arabe. Par principe je lui réponds en français pour m'éviter de partager avec un être que je méprise la fraternelle solidarité qui naît d'une langue commune. » (p. 85)

Ainsi l'appartenance à la même sphère communautaire ne constitue pas pour le personnage principal, un gage de fraternité, ou un socle identitaire suffisant dans la mesure où le caïd ne représente plus, dès lors qu'il s'est compromis avec un système fondé sur l'exclusion et la négation du même, les valeurs et les aspirations collectives de la communauté algérienne.

La langue maternelle relie Idir à ceux qui partagent les mêmes principes et les mêmes repères culturels et historiques. Il ne cautionne pas, en effet, la trahison et la lâcheté et marque son désaveu par le recours à la langue de l'autre, pour signaler sa rupture avec le « même » qui n'est plus le même dès lors qu'il trahit les valeurs du même. Le héros marque une distanciation idéologique et même identitaire par la distanciation linguistique qui inscrit son altérité vis-à-vis du caïd ; autrement dit l'usage de la langue française dans cette exemple souligne qu'il n'y a pas de complicité, de connivence, de conciliation possible entre ces deux hommes.

Dans *Je t'offrirai une gazelle*, nous avons pu entrevoir un discours imprégné d'un souffle poétique d'inspiration arabe en ce sens que le rythme et les répétitions incantatoires tirent leur source de la poésie et de l'oralité arabe. Dès lors le signifiant français est perturbé, parasité dans sa structure par un fonds sémantique et un imaginaire étranger qui fait appel à ses propres symboles, métaphores et figures inscrivant ainsi la trace de la langue d'origine dans le moule de la langue acquise.

Dans ce roman, l'instance narrative est prise en charge par deux voix, celle d'un narrateur extra diégétique et celle d'un narrateur intra diégétique qui est déterminé par sa fonction d'auteur. Le récit de l'auteur est raconté au moyen d'une formule introductive « l'auteur disait », à l'image de ces vieilles

grands-mères qui contaient les légendes et les contes populaires à leurs petits-enfants. De ce fait, la langue française s'en trouve modifiée, sensiblement ébranlée par l'introduction de mécanismes propres à l'oralité, de surcroît exprimée au moyen d'un code linguistique qui lui est étranger.

L'auteur disait :

O marin des étoiles, après le Gassi-Touil c'est toujours la chimère. La dune O'hanet gardait l'infini à la porte de la nuit. Dune O'hanet en arabe : la délaissée...Sentinelle oubliée, comment savoir le mot de passe ? Et Moulay touchait du doigt ce qui est grand.

La piste a retrouvé le chemin des étoiles. Seules les étoiles ont assez de patience. Rien ne supporte le désert. Les oiseaux n'en veulent pas. Les gazelles l'évitent. Et les coquilles brisées des œufs d'autruche sont les vestiges d'on ne sait quelle fuite d'apocalypse. Les chameaux sont morts. Les mirages, désespérément, se ressemblent. Ils évoquent des îles, des îles en chapelet, archipels taciturnes. Pourtant la piste a retrouvé le chemin des étoiles.

O marin de mon cœur, c'est grand un homme, tu sais ; c'est grand et pas grand-chose. C'est plus grand qu'un désert, c'est grand comme un amour. (p. 28)

Nous remarquons à travers cet extrait le souci de M. Haddad d'inscrire l'action dans un espace réel, le désert algérien sans pour autant passer par une description réaliste, minutieuse et détaillée. La représentation topographique ne participe pas non plus à une évasion exotique telle qu'attendue et recherchée par le regard de l'autre. Elle est ici, déstabilisatrice et déstabilisante aux yeux du lecteur étranger, renvoyé à son extériorité car ne pouvant appréhender la portée symbolique et métaphorique de ce « délire » poétique. En effet, cette représentation spatiale est prétexte au déclenchement de la rêverie de l'auteur, déclic fantasmatique et fantasmagorique qui permet à la fois de pénétrer l'univers personnel de ce personnage et de nous faire voyager dans l'inconscient collectif du même. Le sujet écrivain tient ainsi à se démarquer du code de la langue française en recourant à un discours lyrique qui prend la forme d'un poème

et qui transcende la réalité pour introduire le lecteur dans un univers façonné par l'imaginaire et la rêverie poétique.

Par ailleurs, dans les pages de clôture de *La dernière impression* est représentée une scène de guerre où des combattants (le personnage principal Saïd, son frère Bouzid et d'autres camarades) luttent pour leur survie alors que les hélicoptères de l'armée française les survolent. Les derniers paragraphes sont complètement bouleversés, en ce sens que la syntaxe y est décousue, les phrases sont courtes, redondantes et ne sont pas liées par des connecteurs logiques qui déterminent leur enchaînement et leur progression. Pourtant, ces phrases déconstruites, cet ordre désordonné produit du sens.

Aujourd'hui, elle est là, l'opération, elle est
là, la soustraction. Elle est là, en chair et en os.
Moins Rabah, moins Rachid, moins Brahim,
moins Djamel...

MOINS L'ALGERIEN UNTEL. (p. 168)

Dans cet extrait, nous remarquons l'évolution du héros Saïd par rapport à la situation initiale où il était soucieux, préoccupé dans ses pensées, ne sachant que faire ; à la clôture du texte, il ne se pose plus de questions, il est représenté au cœur même de l'action, avec ses frères d'armes qui tombent l'un après l'autre.

Le rideau glisse doucement. Les rochers sont
froids comme le rêve qu'on allait atteindre et qui
s'en va. Les socles attendent les héros. Les
fourmis sont parties. Les escargots restent chez
eux. On ne voit plus les serpolets. Les ponts sont
coupés. Le rideau glisse doucement. La dernière
impression s'étale dans les cœurs.

Le ciel est muet.

Une ultime cigogne affirme pourtant :

— Demain il fera beau.

Il faut croire aux cigognes. Le signe moins.
Tirez le trait. Mettez le signe égal. Aujourd'hui,
elle est là, l'opération. Elle est là, la soustraction.
Elle est là, en chair et en os. Moins Brahim,
moins Rabah, moins Mohamed, moins Laïd,
moins Rrachid, moins Djamel...

MOINS L'ALGERIEN UNTEL. (p. 169)

Nous avons conservé intentionnellement la présentation formelle du texte, car il nous semble qu'elle participe à la

construction sémantique du récit. En effet, nous relevons donc une autre stratégie discursive de Haddad qui joue sur la disposition spatiale de son texte et sur la typographie (utilisation du gras et des majuscules) pour accentuer le caractère dramatique de la guerre et signifier la complexité de la condition humaine lorsqu'elle est face à son destin. En outre, le blanc textuel laisse présager une suite tragique. Le mode d'énonciation est entrecoupé de phrases courtes, hachées, d'espace vide et de rythme syncopé. En somme, c'est un langage perturbé, déstructuré, déphasé par rapport à une réalité complexe et insoutenable.

Le narrateur évoque la mort de Saïd au moyen d'une formule de soustraction « **MOINS SAÏD** ». Saïd l'ingénieur, l'intellectuel meurt finalement en héros ; son frère Bouzid utilise l'écharpe que sa mère lui avait tricotée pour le recouvrir : « Bouzid a détaché l'écharpe de son cou. Bouzid a recouvert le visage de son frère. Une maille à l'endroit, une maille à l'envers... » (p. 169)

Une fois de plus, le récit se clôt par une phrase inachevée, par des points de suspension qui annoncent le vide et le silence qui entourent le langage et dessinent un espace blanc, l'espace laissé vacant par les mots. Cela concorde avec les travaux d'Aline Mura-Brunel selon laquelle le silence est la forme initiale du recueillement et du repli sur soi qui précède le passage à l'écriture :

Exercice d'ascèse et de réflexion, l'acte d'écrire s'apparente à une quête ontologique. La mention didascalique du « long silence » restitue ce moment de concentration pour décrire au plus près l'opération qui prélude à la création, et elle mime métaphoriquement le silence qui hante la parole littéraire et la fonde. (2002, p. 365)

Les textes haddadiens sont ainsi à la lisière du silence, soumis à des mises en scène et mises en mots de l'indicible, de la parole absente et de l'être perdu. C'est en cela que le véritable enjeu de cette écriture bilingue réside précisément dans la quête de cette intériorité masquée par les mots de l'autre, dans la recherche de la trace de la langue perdue et surtout dans le désir de trouver un point de suture qui permette d'établir une poétique de la relation

(selon les termes de Glissant) fondée sur l'échange et non l'exclusion.

Malek Haddad comme Kateb Yacine, Assia Djebbar et tant d'autres écrivains algériens, exprime de cette manière sa double expérience culturelle, et sa quête ontologique ne réussit à se réaliser qu'à travers différentes stratégies discursives tels que les blancs sémantiques, la convocation de l'Histoire, le recours à une imagination féconde, la surcharge du signifiant français par un ensemble de signifiés directement puisés de l'espace discursif algérien et l'appel à l'imaginaire collectif et individuel.

Au terme de cette analyse nous pouvons dire que tous ces mécanismes d'écriture ont pour effet, d'une part, de conforter le sujet d'énonciation biculturel dans sa posture de témoin direct de l'Histoire et de porte parole de tous ceux qui ont été relégués en marge de celle-ci, et, d'autre part, de créer chez le sujet écrivain bilingue une dynamique créative qui lui permette en fait de façonner une langue d'écriture singulière, personnelle et poétique qui serait à la fois un enrichissement pour la langue d'expression littéraire et une renaissance de la langue perdue.

Références bibliographiques

HADDAD Malek, 1958, *La dernière impression*, Paris, Julliard.

HADDAD Malek, 1959, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, Julliard.

HADDAD Malek, 1960, *L'élève et la leçon*, Paris, Julliard.

HADDAD Malek, 1961a, *Le quai aux fleurs ne répond plus*, Paris, Julliard.

HADDAD Malek, 1961b, *Les zéros tournent en rond*, Paris, François Maspéro.

LAGARDE Christian, 2001, *Des écritures « bilingues »*. *Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan.

MURA-BRUNEL Aline, COGARD Karl et Collectif, 2002, *Limites du langage : indicible ou silence*, Centre de poétique et d'histoire littéraire, Université de Pau, L'Harmattan.

La langue « double » chez Malek Haddad

Résumé :

La diffusion de la langue française dans les colonies a donné naissance à une littérature d'expression française produite par le colonisé. En plus de maîtriser sa langue natale, ce dernier pratique, dorénavant, une deuxième langue, la langue du colon. Il nous semble intéressant de voir comment se produit l'appropriation de la langue du dominant et quel rapport va s'établir entre les deux langues.

Pour ce faire, nous nous appuyons sur les deux romans de Malek Haddad *La Dernière impression* et *Je t'offrirai une gazelle*, dans lesquels nous avons analysé cette appropriation de la langue française et le travail qu'effectue l'auteur sur cette dernière. En effet, il façonne son écriture de sorte à mettre en lumière le travail que fait la langue natale sur la langue adoptée. Il insuffle sa culture d'origine à la langue française à travers différents procédés linguistiques. Nous pouvons parler dans ce cas d'une langue « double ».

Abstract:

The spread of the French language in the colonies gave rise to a French-language literature produced by the colonized. In addition to mastering his native language, the colonized practices, now, a second language, the language of the colon. It is interesting to see how this appropriation of the dominant power language was made and what relationship will be established between the two languages.

To that end, we will rely on two novels of Malek Haddad *La Dernière Impression: The Last Impression* and *Je t'offrirai une gazelle: I'll offer you a gazelle*, in which we analyze the appropriation of the French language and the work carried out by the author on this language. In fact, he shapes his writing in order to highlight the influence of the native language on the adopted language. He instills his native culture into the French language through different linguistic processes. We define in this case, the language as "double".

La naissance de la littérature algérienne d'expression française, durant la période coloniale, est conditionnée par la diffusion de la langue française, car « pour qu'il y ait des écrivains de langue française, il a fallu d'abord que se répande la langue » (Arnaud, 1982, p. 28). C'est dans ce sens que la domination coloniale a géré aussi bien la culture que la formation intellectuelle de sa colonie, en prônant la langue comme le « ciment de l'union » ; une forme annexe de la destruction de la personnalité de l'Algérien et ce dans une perspective d'assimilation du peuple « indigène ». Très tôt, en Algérie, il y eut une éclosion d'œuvres écrites par des « natifs » en langue française, saluée par l'historien de la littérature coloniale Roland Lebel qui écrit : « Pour la première fois des autochtones cherchent à se révéler originalement et ainsi peints par eux-mêmes. » (Cité par Déjeux, 1973, p. 21)

Au lieu d'être l'objet d'une littérature exotique, « l'indigène » devient le sujet de sa parole, un sujet actif, capable de parler des siens et de s'affirmer face au colon. Et pour ce faire, il va utiliser la langue de « l'Autre », laquelle s'est propagée au détriment de sa langue natale qui « a été presque entièrement éradiquée du système scolaire » (Arnaud, 1982, p. 28), jusqu'à devenir « exil[ée] dans son propre pays » (Haddad, 1961, p. 16). Aussi, le rapport des écrivains algériens à la langue française est complexe : frustration pour certains, c'est ce que note l'écrivain tunisien Albert Memmi : « J'essayais de prononcer une langue qui n'était pas la mienne, qui peut-être ne la sera jamais. » (1966, p. 95) Et, pour d'autres, nous pouvons parler de « drame¹ », car comme l'explique fort bien Memmi :

Le bilinguisme colonial ne peut être assimilé à n'importe quel dualisme linguistique. La possession de deux langues n'est pas seulement celle de deux outils, c'est la participation à deux royaumes psychiques et culturels. Or, ici, les deux univers symbolisés, portés par les deux

¹ C'est le cas de Malek Haddad qui dit : « la langue française est mon exil », dans *Les Zéros tournent en rond*, p. 21.

langues, sont en conflit : ce sont ceux du colonisateur et du colonisé. (1957, p. 141-142)

Néanmoins, la génération d'écrivains des années cinquante qui est en lutte contre la langue du colonialisme « saisi[ra] l'intérêt qu'il y a[vait] pour elle(s) à s'assimiler une culture étrangère, le mieux et le plus vite possible » (Lévi-Valensi et Benchikh, 1967, p. 10), car « il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance » (Fanon, 1952, p. 14). La langue française est donc devenue, pour cette génération, un moyen qui lui permet de mieux défendre son pays et de faire face au colon. Ces intellectuels représentent en quelque sorte « le nourrisson qui bat sa nourrice » (Amrouche, 1963, p. 118), dans la mesure où ils expriment dans la langue du colonisateur ce que ce dernier leur inflige comme souffrance et misère. Ils prennent la parole pour s'affirmer, pour dire : « Non, Messieurs, l'Algérie c'est nous. Vous êtes étrangers sur notre terre. » (Feraoun, 1962, p. 45) De ce fait, la langue française représente « le paradoxe [qui] éclate à son paroxysme : la langue du colonisateur est devenue pour le colonisé un moyen efficace de libération. » (Haddad, 1961, p. 18) Conscient de la nécessité de son engagement, l'écrivain algérien tentera de combattre la colonisation et ses maux, par ses propres mots. Il se donne aussi pour objectif d'éveiller la conscience du peuple de la nécessité de se battre.

D'après Sartre, l'écrivain a la faculté de « mettre des mots sur le monde », par conséquent, l'écrivain algérien met un mot sur le mal qui le ronge : « le colonialisme ». Doué de cette aptitude de perception et d'expression, l'écrivain a conscience que son bilinguisme l'aidera à « servir à quelque chose » (Haddad, 1988, p. 127), à servir plus précisément son pays, à travers son écriture. C'est dans ce sens que Roland Barthes dit que « la meilleure des subversions ne consiste-t-elle pas à défigurer les codes plutôt qu'à les détruire ? » (1980, p. 127) En effet, l'écrivain détourne l'outil linguistique étranger et l'adapte à ses besoins, à sa culture, il « va même parfois jusqu'à casser cette langue marâtre étrangère » (Déjeux, 1992, p. 103). C'est dans cette perspective que nous convoquons l'exemple de Malek Haddad qui par le biais de la description du monologue de son

personnage principal, Saïd, arrive à défigurer ou du moins à critiquer la culture officielle française :

Il y aura toujours chez tous les Saïd du monde une parenté avec les cigales qui ont chanté trop l'été, avec la petite chèvre de monsieur Seguin qui paya ses gambades dans la gueule du loup. Tout se passe comme si le bonheur n'était pas humain. La dialectique la plus savante et la plus séduisante n'expliquera jamais pourquoi une cigale n'a pas le droit de chanter tout l'été sans avoir à s'humilier devant une fourmi, modèle répugnant de toutes les vertus bourgeoises. La dialectique la plus savante et la plus rigoureuse ne convaincra jamais les Saïd de la sagesse de monsieur Seguin et de la folie d'une petite chèvre qui va sur la montagne se souvenir qu'elle fut chamois.

Les fourmis, les loups, les monsieur Seguin font la loi ! (1988, p. 47)

Plongé dans sa mémoire, Saïd évoque l'épisode de ses tours en vélo et la joie que lui procure la descente des pentes de Constantine qui ne lui demande aucun effort, ou presque, mise à part, se laisser glisser et s'enivrer de cette vitesse obtenue sans effort. Toutefois, ce n'est pas sans contrepartie. En effet, comme « le bonheur ne fait jamais de crédit » (p. 47), il faut « mériter la vitesse de l'aller » (p. 46), c'est-à-dire « s'humilier devant une fourmi », en remontant ces mêmes pentes. La convocation de cet hypotexte fortement ancré dans la culture française, et sa « dénonciation » permet à l'auteur de développer un axe de réflexion qui va à l'encontre de l'idéologie que peut véhiculer la culture française. Il conteste à cette dernière le privilège de dicter les lois de conduite dans la vie du colonisé. Il démontre tout l'absurde de cette volonté de tout contrôler, de tout gouverner même la vie, d'anesthésier ce qu'elle a de plus naturel : le mouvement de révolte. La révolte contre ce système colonial qui a apporté les enseignements de la civilisation hégémoniste bourgeoise. En effet, Saïd, l'intellectuel, maîtrisant aussi bien la langue que la culture françaises, rejette ces dernières et s'associe à la cigale et à la chèvre qui chantent la vie, il revendique même une certaine parenté avec elles. Et, par là-même, il aspire au droit de vivre sa vie pleinement, et non en se conformant aux « modèles de vertus bourgeoises » françaises.

Loin de subir cette aliénation et d'en être inconscient, Saïd en est parfaitement lucide et tente de s'en défaire en la dénonçant. La déconstruction de cette référence française nous montre le lien tendu qu'entretient l'auteur avec la culture et la langue françaises.

Nous déduisons donc que le rapport de ces écrivains aux mots sera particulier. Les écrivains algériens maîtrisent la langue française par toutes les torsions et déconstructions qu'ils lui font subir. En effet, les mots sont certes français mais ils sont dotés parfois d'une double sémantique française et algérienne (arabo-berbère, précisément). Les écrivains façonnent les termes de manière à exprimer leurs abysses et leurs ébranlements intérieurs ainsi que ceux de leur peuple. Leurs œuvres vont donc être travaillées par cette tension entre deux langues, entre deux cultures que Yamina Mokaddem présente ainsi :

Toute écriture, et *a fortiori* l'écriture maghrébine de langue française qui nous intéresse ici particulièrement, est, en effet, tension. Tension entre deux univers culturellement différents, tension entre deux histoires pourtant intimement liées, tension entre deux langues, l'une maternelle et du "*dedans*", l'autre, langue du colonisateur et donc langue du "*dehors*", pour reprendre les expressions d'Assia Djebar. (1996, p. 215)

En effet, « l'écriture devient le véritable exil » qui est le résultat d'une « expérience d'une très grande tension de ce désir poussé à l'extrême de faire muter une langue dans une autre » (Khatibi cité par Déjeux, 1992, p. 104) ou d'un conflit linguistique latent. Illustrons cela à travers l'exemple de Malek Haddad, qui au-delà de sa controversée rupture avec la langue française, entretient avec cette dernière un rapport complexe tantôt de séduction en disant « nous avons résisté à Bugeaud mais pas à Molière » (1961, p. 20), il avoue même qu'« il admire les Français parce qu'ils savent parler » (1959, p. 54), tantôt en la rejetant : « Je suis en exil dans la langue française. » (1961, p. 23) Toutefois, il est conscient de cette impossibilité de rester monolingue dans un monde en branle, alors qu'il maîtrise une langue qui est une arme de combat. Il confie d'ailleurs : « La langue française qu'on le veuille ou non, qu'on l'admette

ou non, fait désormais partie de notre patrimoine national. » (Haddad, 1961, p. 21) Néanmoins, il entreprend de créer sa propre langue en s'appropriant la langue de l'Autre, en excellant dans le maniement des mots pour en extirper le pouvoir créateur et ainsi produire des images d'une grande qualité. Il est conscient que la création littéraire est difficile, que les mots ne se laissent pas facilement appréhender, et que cela demande de déployer d'immenses efforts et, parfois même, des « pleurs » pour produire une œuvre d'art. Il le confesse dans *La Dernière Impression* : « Il écrivit, il raconta, il dessina, il griffonna [...]. Le crayon dessinait la valse des sanglots. » (P. 49-50)

Ainsi, l'écrivain constantinois procède à une sorte de fusion entre la langue française et la langue arabe. Nous assistons à la naissance d'une langue hybride avec une terminologie française ponctuée de sémantique arabe en filigrane. Citons dans cette perspective un exemple dans *La Dernière Impression* : il rapporte les dires de son personnage dans une traduction littérale : « — Ils sont venus et ils sont repartis les mains pleines de vent. » (p. 58)

L'expression d'origine a été fidèlement respectée grâce au calque sémantique. Les mots sont certes français, mais ils traduisent une pensée spécifiquement arabo-algérienne. Ils soulignent l'échec de l'investigation menée par la police française à la recherche de Bouzid, et qui est partie « les mains pleines de vent », équivalent en langue française « les mains vides » car Bouzid est au maquis pour défendre son pays et c'est ce qui fait, d'ailleurs, la fierté de Ma'Messaouda de constater que des hommes courageux s'engagent au maquis, et se battent pour libérer le pays du joug du colonialisme. Une autre vieille dame vient renforcer cette idée en disant : « Les chacals ne peuvent rien contre les aigles. » (p. 58) Car l'Algérie a des enfants vaillants qui ne craignent pas « les chacals », par ce symbolisme autochtone, cette expression inverse le rapport de force dominé-dominant au profit des Algériens en lutte. C'est dans ce sens que nous pouvons dire avec Déjeux que « les romans restituent à leurs manières, expressions, proverbes, allusions, dictons, images venant de l'arabe parlé ou berbère, mais encore l'écriture même est travaillée par la musique des voix maternelle et ancestrales » (1992, p. 106).

Outre l'utilisation des expressions idiomatiques, Malek Haddad intègre dans son écriture des lexèmes arabes étrangers à la langue française. En d'autres termes, il emploie le xénisme qui est l'emploi d'un mot lequel « demeure un mot étranger mentionné dans son propre code » (Gaudin et Guespin, 2000, p. 296), sans être intégré dans le dictionnaire de langue française qu'il viole et sans pour autant y prendre place. Ainsi, l'écrivain, au lieu de puiser dans le vocabulaire français ou de chercher un mot français équivalent à son idée, recourt à sa langue natale pour exprimer des émotions fortes comme celles de Ma'Messaouda qui dit sa désapprobation que son fils épouse une française :

— Mon fils, tu n'épouseras jamais une Française.

— Abaden ! Mouhal ! Mouhal et s'assoupit.
(1988, p. 31)

Une réplique qui sonne comme une sentence formulée dans les deux langues qui, en plus de signifier un refus catégorique, souligne que la vieille dame maîtrise aussi bien l'arabe que le français. La superposition des deux langues n'est pas fortuite. En effet, bien que la première phrase soit formulée avec les marques de la négation, elle ne signifie pleinement la négation absolue que lorsqu'elle est appuyée par la deuxième phrase formulée en arabe qui accentue l'opposition à ce mariage mixte. Cependant l'auteur arrive à donner vie à une autre forme « d'union » des deux langues, celle d'une langue mixte.

La succession des mots « *Abaden ! Mouhal ! Mouhal* » translittérés de la langue arabe en langue française qui veulent respectivement dire « à tout jamais ! Impossible ! Impossible », renvoient à la culture arabo-musulmane, plus précisément à la religion musulmane d'après laquelle la répétition trinaire du mot « divorcée » est un acte performatif, et signifie le refus radical, (l'homme répudiant sa femme au nom de la religion, sinon il y a abjuration.). Mais l'auteur opère une torsion ici, car au lieu que la répudiation soit le fait de l'homme, la femme se voit finalement « répudiée » par la belle-mère. Ainsi, nous pouvons dire qu'au niveau symbolique il y a bouleversement des principes religieux et linguistiques ; une femme est répudiée par une autre femme, une langue est altérée par une autre langue.

Malek Haddad brouille les codes de la langue française en incorporant dans le texte des mots étrangers sans clairement les identifier comme intrus. Cependant, dans un autre roman, il met en évidence l'intrusion des mots en arabe. En effet, il agrmente son texte de mots arabes ou berbères mis en relief, en italique ou entre guillemets, et les explique en y apportant leur traduction en note de bas de page. Par souci qu'on peut qualifier d'esthétisme, il recourt aux lexèmes du dialecte arabe pour donner une certaine mélodie au texte : « Le vent du soir, Rih-el-bahr, le vent de la mer est venu, jusque-là. » (1959, p. 95) Nous voyons, par la construction trinaire, la répétition du mot « vent », d'abord en français, ensuite en arabe, enfin en français. L'effet d'esthétisme est marqué par l'emploi de la langue arabe pour rompre cette monotonie avec un son étranger, et créer ainsi une mélodie natale.

Loin de se limiter à un aspect de la culture de son pays à savoir la langue arabe, il convoque les racines profondes de l'Algérie, en recourant à la langue berbère à travers l'expression suivante : « L'auteur les couvait de son cœur, les saluait la main levée dans l'ample "métoulid"². » (1959, p. 69) Nous voyons bien qu'il indique l'intrusion du mot étranger en donnant son explication. Ce recours au dialecte targui tend à souligner toute la richesse culturelle de son pays et donner au texte une dimension pluriculturelle.

D'autre part, pour parler de l'amour entre les protagonistes du récit *Je t'offrirai une Gazelle*, Malek Haddad utilise la langue natale :

Yaminata attendait petite et bleue.
Elle disait à Moulay :
— Si Moulay...mon seigneur.
Moulay lui disait :
— Benti...ma fille. (p. 32)

Les interlocuteurs commencent leur réplique par un mot arabe suivi d'un mot français séparés par des points de suspension. Nous constatons que l'auteur, loin du didactisme illustré dans les exemples cités plus haut, n'interrompt pas son récit, pour mettre la traduction des mots en notes de bas de page pour le lecteur étranger, mais il juxtapose les mots avec leur

² Salut targui.

traduction dans le flux continu de la narration par volonté de respecter la pudeur de cet amour, de cette confession intime. La confusion est telle que nous dirons qu'il joue sur ce ressort pour nous mettre dans la confiance, pour mieux saisir l'intensité de l'instant. Ce n'est qu'à la fin du dialogue que l'auteur prend soin de nous informer que les personnages « se parlaient en arabe car Moulay ignorait le “tamajek”³ » (p. 32). Il reprend sa visée didactique et explique ce que veut dire « *tamajek* ».

Dans un autre passage, il tente de mettre en évidence la beauté de la langue arabe par rapport à la langue française, à une époque où elle est presque entièrement éradiquée, l'inversion des rapports dominants-dominés. Il souligne l'incapacité de la langue française à parler de la profondeur d'un sentiment amoureux qui ne peut être pleinement exprimé que dans la langue native :

— Je t'aime.

En arabe, c'est un verbe qui dépasse l'idée.

(p. 97)

L'écrivain recourt donc à la langue « maternelle » pour dire ce qu'il y a de plus profond et de plus naturel chez un Algérien. Il procède une nouvelle fois à la même opération : citer les deux langues pour mieux montrer l'incapacité de l'une à refléter les sentiments et les émotions que l'autre peut mieux exprimer. Il semble qu'à travers cet exemple, Malek Haddad essaie de montrer que bien qu'elles soient exprimées en français ses pensées sont surtout « travaillées » en profondeur par la langue natale.

En effet, Malek Haddad combine les deux systèmes linguistiques en procédant à différentes sortes d'union linguistique illustrées plus haut. Nous pouvons dire qu'il convoque le bilinguisme dans certains cas en nous montrant qu'il sait parfaitement alterner le français et l'arabe ou en employant la langue française mais avec une sémantique arabe. Cependant, il y a un autre cas qui semble pertinent à relever, à savoir la juxtaposition des deux langues dans certains exemples cités. Nous pouvons parler de cas de co-habitation des deux

³ Dialecte targui.

langues et avancer le terme de colinguisme⁴, dans la mesure où l'auteur conjoint deux langues qui cohabitent dans des expressions ou des répliques de personnages.

Pour conclure sur ce travail, que nous comptons développer plus tard, nous dirons que Malek Haddad joue sur ces ressorts linguistiques pour créer une langue « double », arabo-française. Il le reconnaît en affirmant que « même s'exprimant en français, les écrivains d'origine arabo-berbère traduisent une pensée spécifiquement algérienne » (1961, p. 34). En effet, ces écrivains sachant pertinemment que leur besoin d'expression littéraire croissant ne peut être exprimé que dans la langue qu'ils maîtrisent, c'est-à-dire, la langue française, vont faire en sorte de la travailler, la remodeler de façon à la faire convenir à leur besoin d'expression.

Références bibliographiques

AMROUCHE Jean, Octobre 1960, « Colonisation et Langage », intervention au Congrès méditerranéen de la Culture, Florence, dans *Études méditerranéennes*, Paris, 1963, N°11, 2^e trimestre, p. 115-119.

ARNAUD Jacqueline, 1982, *Recherches sur la littérature maghrébine de langue française. Le cas de Kateb Yacine*, Tome I, Paris, L'Harmattan.

BALIBAR Renée, 1993, *Le Colinguisme*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? »

BARTHES Roland, 1980, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

DEJEUX Jean, 1973, *Littérature maghrébine de langue française*, Canada, Naaman.

DEJEUX Jean, 1992, *La Littérature maghrébine d'expression française*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? »

⁴ Concept de Renée BALIBAR qui le définit ainsi « *Le colinguisme, c'est-à-dire l'association, par l'enseignement et la politique, de certaines langues écrites faisant communiquer des partenaires légitimes* » dans *Le Colinguisme*, 1993, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », p. 7. Nous exploitons cette notion dans un travail en cours.

FANON Frantz, 1952, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

FERAOUN Mouloud, 1962, *Journal 1955-1962*, Paris, Seuil.

GAUDIN F. et GUESPIN L., 2000, *Initiation à la lexicologie française, de la néologie aux dictionnaires*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, coll. « Champs linguistiques ».

HADDAD Malek, 1959, *Je t'offrirai une gazelle*, Paris, U.G.E., 10/18.

HADDAD Malek, 1961, *Les Zéros tournent en rond*, Paris, Maspero.

HADDAD Malek, 1988, *La Dernière Impression*, Alger, Bouchene.

LEVI-VALENSI Jacqueline et BENCHEIKH Jamel Eddine, 1967, *Diwan algérien*, Alger, SNED.

MEMMI Albert, 1966, *La Statue de sel*, Paris, Gallimard.

MEMMI Albert, 1957, *Portrait du colonisé*, Paris, Corrèa.

MOKADDEM Yamina, 1996, *La littérature maghrébine de langue française à l'épreuve du temps*, dans *Confluences Méditerranée*, N°19, p. 215-2017. Publié sur : www.revues-plurielles.org

Ridha BOULAÂBI,
Claude COSTE,
Université de Grenoble Alpes – France

Barthes et le monde arabe : un malentendu¹ ?

Résumé :

Roland Barthes a entretenu avec le monde arabe des relations paradoxales, faites à la fois de distance et de proximité. Touriste au Maghreb, résident au Maroc où il enseigne durant une année, Barthes a parfois été accusé d'indifférence ou de condescendance. C'est oublier le soin tout particulier qu'il a mis à concevoir ses cours pour un public étranger ; c'est oublier surtout la place qu'il accorde à la littérature comme moyen de fonder la liberté du sujet et de rapprocher les cultures.

Abstract:

Roland Barthes has maintained with the Arab world paradoxical relationships, gathering at the same time remoteness and nearness. Tourist in the Maghreb, resident in Morocco where he had been teaching for one year, Barthes had sometimes been accused of indifference or condescension. It is forgetting the particular care that he has put to set his lectures for a foreign public; it is forgetting mostly the place he assigns to literature as a way of founding the individual freedom and joining cultures.

¹ Cet article reprend et développe certaines analyses déjà abordées dans le collectif Barthes au Maroc, Presses universitaires de Meknès, 2013 (voir en particulier les articles de Ridha Boulaâbi, « Roland Barthes au Maroc : survivance de l'orientalisme ? » et de Claude Coste « Notes de cours pour le Maroc »).

Quelle relation Roland Barthes a-t-il entretenue avec le monde et la langue arabes ? Il ne s'agit pas ici de s'intéresser au bilinguisme des locuteurs maghrébins, mais d'envisager la situation sur l'autre rive en quelque sorte, c'est-à-dire du côté d'un Français, célèbre critique, théoricien, essayiste qui a découvert la cohabitation de plusieurs langues dans un même espace géographique et culturel. En Égypte, dans les années cinquante (à une époque où la langue française jouissait encore d'une position privilégiée), au Maroc ou en Tunisie dans les années soixante et soixante-dix, Barthes a découvert des pays façonnés par les violences de l'histoire, où l'ancienne langue coloniale jouit à côté de l'arabe ou de l'amazigh d'un statut indéfini et complexe, tantôt langue étrangère, tantôt langue seconde, voire langue maternelle ou quasi maternelle pour une partie de la population. Et au-delà de la langue, c'est naturellement à d'autres cultures que se trouve immédiatement confronté l'intellectuel qui voyage ou réside dans les pays de la Méditerranée.

Or, comme le laisse entendre le titre de cet article, la quête pourrait bien se montrer très décevante. Par « malentendu », il faut imaginer des relations difficiles ou marquées par l'incompréhension ; mais il faut également redonner au verbe « entendre » sa dimension orale. Le mot renverrait ainsi à la langue qu'on entend mal, qu'on ne veut pas entendre, que l'on relègue loin des conversations ou de la simple écoute bienveillante... Il serait, bien sûr, tentant de considérer Barthes comme un symbole : du Français, d'abord, avec tout ce que cela implique d'héritage historique (la colonisation, la décolonisation, la situation postcoloniale) ; de l'écrivain, ensuite, pour qui la question des langues revêt une importance particulière. Mais s'il est un Français inscrit dans une histoire, un écrivain soucieux de pratiquer un usage esthétique de la langue, Barthes est avant tout un individu qui ne se laisse réduire à aucune catégorie générale (tous les Français, tous les écrivains n'agissent pas de la même manière). Et si « malentendu » il y a dans son attitude à l'égard du monde

arabe, Barthes demande à être envisagé dans son intraitable singularité.

Touriste ou résident

Un rappel biographique s'impose pour commencer. Chassé de Roumanie par la dictature communiste, Barthes trouve en 1949 un poste de vacataire à l'université d'Alexandrie en Egypte, un pays qui manifestement le laisse indifférent. Ni le présent arabomusulman, ni le passé pharaonique ne semblent le retenir ; et le jeune professeur, baigné dans un milieu cosmopolite, ne fait aucun effort pour apprendre un peu d'arabe. Au bout d'une simple année, lassé par le petit milieu des Occidentaux d'Alexandrie, il quitte l'Égypte pour revenir en France. Sur le plan intellectuel, ce premier séjour loin de Paris a été pourtant l'occasion de grandes rencontres. En effet, c'est en Égypte que Barthes a fait la connaissance de Julien Greimas qui lui fera lire Saussure. Mais, qu'il s'agisse de linguistique ou de sémiologie, le gain est lié à la culture occidentale.

Après ce début décevant, les combats de la décolonisation ouvrent un chapitre nouveau. Barthes se range clairement dans le camp anticolonialiste, même si son engagement a parfois suscité incompréhension et critique. En effet, quand de nombreux intellectuels ont multiplié les pétitions ou se sont directement impliqués dans l'action politique (les « porteurs de valises », par exemple), il ne se comportera jamais comme un militant. Assumant pleinement sa fonction d'intellectuel, c'est-à-dire travaillant sur ce qui relève de ses compétences, il s'intéresse à la rhétorique coloniale, à la phraséologie française. La célèbre mythologie « Grammaire africaine¹ » témoigne

¹ « Le vocabulaire officiel des affaires africaines est, on s'en doute, purement axiomatique. C'est dire qu'il n'a aucune valeur de communication, mais seulement d'intimidation. Il constitue donc une écriture, c'est-à-dire un langage chargé d'opérer une coïncidence entre les normes et les faits, et de donner à un réel cynique la caution d'une morale noble. D'une manière générale, c'est un langage qui fonctionne essentiellement comme un code, c'est-à-dire que les mots y ont un rapport nul ou contraire à leur contenu. C'est une écriture que l'on pourrait appeler cosmétique parce qu'elle vise à recouvrir les faits d'un bruit de langage, ou si l'on préfère du signe suffisant du langage. », « Grammaire africaine », *Mythologies, Œuvres complètes*, cinq tomes, éd. par Éric Marty, tome I, p. 777 (désormais désigné par OC

clairement de la manière dont il s'est impliqué dans le conflit, en sémiologue engagé ou en « sémioclaste », pour reprendre le néologisme que l'on trouve dans les célèbres Mythologies. Prudence ? Lâcheté ? Les accusations n'ont pas manqué surtout après son refus de signer l'« Appel des 121 », par lequel de nombreux artistes et intellectuels défendaient le droit à l'insoumission des appelés du contingent. Barthes ne s'est jamais expliqué sur ce refus ; mais une telle attitude rejoint sans doute celle de son ami Edgar Morin qui a revendiqué la même abstention pour des raisons politiques. En effet, même si aucun parti n'est jamais cité, l'appel des 121 a été reçu comme un soutien implicite au FLN, dont les méthodes heurtaient une bonne partie des partisans français de l'indépendance algérienne². Sans entrer dans le débat de fond qui n'est pas pertinent ici, l'attitude de Barthes a sans doute été dictée par la volonté d'échapper à une alternative qui opposerait, d'un côté, les tenants de l'Algérie française et, de l'autre, le FLN comme seul mouvement de libération légitime. Pour preuve, Barthes, loin de s'enfermer dans le confort de l'écrivain, n'a pas hésité à signer une autre pétition, réclamant l'indépendance et publiée dans Enseignement public, organe de la Fédération de Éducation Nationale (FEN), un syndicat enseignant de gauche.

Après l'indifférence du séjour en Égypte, après l'engagement strictement politique de la guerre d'Algérie, c'est au cours des années soixante que Barthes entretient enfin un rapport culturel plus étroit avec le monde arabo-musulman en général et avec le Maroc en particulier. Barthes a d'abord beaucoup fréquenté le Maroc comme touriste. Puis, de touriste, il va devenir résident à la suite des événements de mai 1968. Lassé par les grèves et par l'agitation qui bouleverse l'université française, mais très inquiet aussi des réformes proposées par le nouveau ministre, Edgar Faure, il accepte volontiers une invitation de l'université de Rabat. Prévu pour trois ans, ce séjour sera pourtant interrompu après une année ; faut-il parler d'un nouvel échec et d'un nouveau malentendu avec le monde arabe ? Dans « On

suivi du numéro de la to maison en chiffre romain : OCI, 777). Les références de page seront données entre parenthèses après la citation.

² Edgar Morin refusa de signer pour protester contre le traitement que le FLN infligeait aux messalistes.

échoue toujours à parler de ce qu'on aime », son dernier article, consacré à Stendhal et publié de façon posthume, Barthes revient sur la déception de son séjour marocain :

L'Italie est le pays où Stendhal, n'étant ni tout à fait voyageur (touriste) ni tout à fait indigène, se retrouve voluptueusement retiré de la responsabilité du citoyen ; si Stendhal était citoyen italien, il mourrait « empoisonné de mélancolie » : tandis que Milanais de cœur, mais non d'état civil, il n'a qu'à récolter les effets brillants d'une civilisation dont il n'est pas responsable. J'ai pu moi-même éprouvé la commodité de cette dialectique retorse : j'ai beaucoup aimé le Maroc. J'y suis allé souvent comme touriste, y faisant même d'assez longs séjours d'oisiveté ; j'eux alors l'idée d'y passer une année comme professeur : la féerie disparut ; affronté à des problèmes administratifs et professionnels, plongé dans le monde ingrat des causes, des déterminations, je quittais la Fête pour retrouver le Devoir. (OCV, p. 909)

Très allusif, Barthes se contente de mentionner « problèmes administratifs et professionnels », « monde des causes, des déterminations », renvoyant en fait à la situation du Maroc et de son université à la fin des années 1960. Quittant une France en pleine ébullition, il se voit ironiquement confronté à une agitation politique plus grande encore. À en croire les dates qui apparaissent dans ses notes de cours manuscrites, de nombreuses grèves ont perturbé le déroulement de l'année et réduit très sensiblement le nombre des séances³. Comme on le voit, le

³ Ces notes manuscrites sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France. Nous remercions Michel Salzedo de nous avoir permis de les consulter. Voici en quels termes, Louis-Jean Calvet, dans sa biographie, rend compte de cette année mouvementée : « L'air du temps est, pour les professeurs coopérants, irrespirable : ils sont chahutés, confrontés à des revendications qu'ils jugent inacceptables. Certains collègues marocains prennent, en coulisse, le parti des étudiants, voyant dans ces secousses universitaires le prodrome de secousses importantes. D'autres collègues, français, prennent le parti de leurs collègues marocains qui prennent le parti des étudiants. Et Barthes, par penchant naturel, aimerait être de ceux-ci. Mais il a en même temps quelques idées-forces auxquelles, avec un évident courage, il s'accroche : la littérature d'une part, qu'il continue à enseigner contre vents et marées, et surtout le refus de l'assemblée générale dictatoriale,

pois de la réalité, politique, institutionnelle, s'est chargé de mettre fin au rêve d'un Orient paradisiaque ; pressé de rentrer à Paris, Barthes ne renoncera pourtant pas au Maroc, poursuivant jusqu'à sa mort des voyages de tourisme, mais abandonnant à jamais le statut si ambigu — et finalement si décevant — du résident.

Mais on aurait tort de conclure à un échec. Même écourté, le séjour de Barthes lui a permis de multiplier les rencontres, intellectuelles en particulier, de se lier avec des écrivains comme Morsy ou Khatibi, de multiplier les expériences liées à diverses formes de plaisir. Le Maroc lui a donné également l'occasion d'écrire, qu'il s'agisse de la rédaction de *S/Z* ou de *L'Empire des signes* ou d'un texte plus controversé comme *Incidents*⁴. Ce dernier texte qui pourrait passer pour scandaleux ou déroutant a été mis au point par l'auteur lui-même, dactylographié pour une publication et rangé dans un tiroir. Dans une série de brefs instantanés, Barthes accumule les notations liées à son séjour et donne une grande place aux aventures sexuelles, avec une liberté de ton et de vocabulaire qui a surpris un lectorat plus habitué au style universitaire et policé de l'œuvre antérieure. L'évocation du Maroc est à lire aussi, de manière indirecte, dans le bel article sur « Pierre Loti : *Aziyadé* », repris dans les *Nouveaux Essais critiques*, qui rend hommage à la fois au roman d'un passionné de l'Orient et, indirectement, au Maroc, par l'évocation d'Istanbul. « Où est l'Orient ? » se demande Barthes :

Comme elle apparaît lointaine cette époque où la langue de l'Islam était le turc, et non l'arabe ! [...] Cent ans plus tard, c'est-à-dire de nos jours, quel eût été le fantasme oriental du lieutenant Loti ? Sans doute quelque pays arabe,

où tous les votes auraient la même valeur, où professeurs et étudiants décideraient en commun. Ainsi, face aux revendications de démocratie directe, il lui arrivera de réclamer le vote à bulletin secret, la séparation des collèges... Et chaque fois que, sollicité par les étudiants, il donne son avis sur la situation politique du Maroc, il exprime des positions qui se rapprochent plutôt de celles du parti de l'Istiqlal, alors que ses interlocuteurs se réclament, eux, du maoïsme. » L.-J. Calvet, *Roland Barthes*, Paris, Flammarion, 1990, p. 212-213.

⁴ Roland Barthes, *Incidents*, Le Seuil, Paris, 1987. Les références de page seront données entre parenthèses après la citation.

Égypte ou Maroc ; le lieutenant — peut-être quelque jeune professeur — y eût pris parti contre Israël, comme Loti prit fait et cause pour sa chère Turquie, contre les Russes : tout cela à cause d’Aziyadé — oui de la pâle débauche. (OCIV, p. 116)

C’est sur le plan générique que la relation entre les deux pays est la plus claire. En effet, le terme d’« incident » qui donne son titre au journal est explicité dans un développement (« Qu’est-ce qui se passe ? ») consacré à l’intrigue et à l’action :

Ce qui est raconté, ce n’est pas une aventure, ce sont des incidents : il faut prendre le mot dans un sens aussi mince, aussi pudique que possible. L’incident, déjà beaucoup moins fort que l’accident (mais peut-être plus inquiétant) est simplement ce qui tombe doucement, comme une feuille, sur le tapis de la vie ; c’est ce qui peut être à peine noté : une sorte de degré zéro de la notation, juste ce qu’il faut pour pouvoir écrire quelque chose. (OCIV, p. 109)

Après l’indifférence en Égypte, l’engagement pour l’Algérie, le séjour au Maroc, malgré ses aléas politiques, donne enfin à Barthes l’occasion de se plonger dans un univers étranger et d’en faire un objet d’écriture, même si le résultat demeure controversé⁵.

Que dire des relations de Barthes et du monde arabe ? Ne s’est-il pas comporté en « orientaliste », c’est-à-dire en occidental cultivant une image essentialiste et stéréotypée de l’Orient ? De l’Orient, réel et fantasmé, Barthes retient un spectacle et un art de vivre (il aimait porter une djellaba chez lui) et, comme on le sait, manifeste peu d’intérêt pour la langue

⁵ Reste à évoquer un autre pays du Maghreb, cette Tunisie dans laquelle il retrouvera une nouvelle atmosphère heureuse voire hédoniste. Philippe Rebeyrol, son ami d’enfance, nommé ambassadeur de France à Tunis, l’invite à séjourner dans la magnifique résidence de La Marsa, au bord de la mer. C’est dans cette somptueuse demeure diplomatique que Barthes passera son dernier été, profitant des plaisirs qu’offrent la compagnie des Rebeyrol, la côte tunisienne et ses habitants. De l’agrément de ces vacances méditerranéennes, un écho se fait entendre dans l’œuvre, en particulier dans *Comment vivre ensemble* (Claude Coste, éd., « Traces écrites », Paris, Le Seuil, 2002, p. 37) et dans *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1980, p. 66-67.

et la culture, en cela très conforme aux voyageurs du XIX^e siècle qui préféraient le passé au présent, leurs rêves à la réalité, leur plaisir à l'esprit critique. À l'instar de tant d'autres, Barthes regarde beaucoup et son rapport au monde oriental est d'abord visuel. Les « incidents » sont comme autant de petits croquis qui tentent de capturer des traits prélevés dans le tableau de la vie quotidienne. Les couleurs y jouent un rôle essentiel, ces couleurs que l'auteur associe au désir et à la pulsion. En voici deux exemples représentatifs :

Un jeune moricaud, chemise crème-de-menthe, pantalon vert amande, chaussettes orange, et des chaussures rouges, visiblement très souples. (p. 29)

Un jeune nègre comme poudré de blanc (presque blanc de noir) avec un anorak rutilant. (p. 30)⁶

Alors, Barthes au spectacle ? Barthes en orientaliste ? Sans doute... Mais tout n'est pas aussi simple et les « malentendus » ne sont jamais aussi grands que l'on croit.

La langue arabe

Indifférent à l'arabe quand il était en Égypte, Barthes aurait-il changé d'attitude vingt ans plus tard au Maghreb ? Une fois encore, la réponse demande à être nuancée. On ne trouvera, certes, jamais sous sa plume des développements comme ceux que l'on lit dans *Marrakch Medine* de Claude Ollier ou *Le Fou d'Elsa* d'Aragon. Peu au courant des considérations sémantiques, méfiant ou indifférent à l'égard des signifiés, Barthes se rattrape en revanche en accumulant les noms propres

⁶ Nombreux sont les incidents structurés autour d'un contraste très fort : « Le barman, à une gare, est descendu cueillir une fleur de géranium rouge et l'a mise dans un verre d'eau, entre la machine à café et le débarras assez crasseux où il laisse traîner tasses et serviettes sales. » (p. 23) ; « Un vénérable Hadj à courte barbe grise très soignée, mains idem, artistement arrangé dans une djellaba de très fin tissu extrêmement blanc, boit un lait tout blanc./Cependant, ceci : une tache, un léger frottis de merde, comme un besoin de pigeon, sur la capuche immaculée. » (p. 25) ; « Aliwa (joli nom à répéter inlassablement) a le goût des pantalons blancs immaculés (tard dans la saison), mais, vu l'inconfort des lieux, sur ce blanc de lait s'est toujours posée une tache. » (p. 31)

et en jouant ainsi avec les sonorités de signifiants inconnus. Tous les « incidents » sont traversés par une énumération de prénoms masculins qui assurent comme un lien arabophone entre les différents fragments du texte et les différents moments du spectacle. Sensible à la signification symbolique des noms arabes, Barthes se plaît parfois à traduire le prénom. Il en va ainsi pour « Driouch (le petit derviche) » (p. 39) ou pour Amal :

Amal paraît enchanté de son prénom : il me le dit tout de suite, m'en énonce complaisamment la traduction (« Je m'appelle Espoir », dit-il), le repère avec satisfaction quand le mot passe dans une chanson. (p. 42)

À d'autres moments, le nom n'est plus traduit, mais doué d'une série d'attributs qui constitue autour de lui un caractère, social et psychologique, témoignant à la fois d'un état et d'une identité : « un Mohamed aux mains douces », « Abdessalam, interne à Tétouan », « Selam, vétéran de Tanger », « Un certain Ahmed », « Abdellatif – si voluptueux », « Driss A » et « Mohamed Gymnastique », « Mustapha (charmant, rayonnant, ardent, honnête) », « Moulay, le gardien de l'immeuble », « Aïcha, sa jeune femme », le « jeune Moha », « Un gosse (Abdelkader) »... Mais le plus souvent, on ne découvre que le nom, livré à lui-même, proposé à la jouissance complice de l'auteur et de son lecteur : « Siri », « Mustapha », « Farid », « Lahoucine », « Abdellatif », « Najib », « Mohammed L. », « Naciri », « Mustapha, dit Musta », « Abdellatif », « Abdelkhaïm », « Azemmour », « Ahmed Midace ».

Le nom arabe devient ainsi un objet de dérive poétique. Le prénom d'Amidou donne lieu à une belle rêverie à partir de la lettre du signifiant :

Amidou (Amidou : je préfère supprimer le H,
car :
doux comme l'amidon,
inflammable comme l'amadou.) (p. 44)

Cette rêverie à partir du signifiant se retrouve dans de nombreux autres textes de Barthes où le nom devient le prétexte d'une promenade créatrice qui trouve dans l'Orient un terrain d'action propice. C'est, en particulier, le cas dans l'article sur *Aziyadé* dont le beau début correspond à une méditation toute

proustienne (le rapprochement est explicite) sur le prénom de l'héroïne :

Dans le nom d'Aziyadé, je lis et j'entends ceci : tout d'abord la dispersion progressive (on dirait le bouquet d'un feu d'artifice) des trois voyelles les plus claires de notre alphabet (l'ouverture des voyelles : celle des lèvres, celle des sens) ; la caresse du Z, le mouillement sensuel, grassouillet du yod, tout ce train sonore glissant et s'étalant, subtil et plantureux : puis une constellation d'îles, d'étoiles, de peuples ; l'Asie, la Géorgie, la Grèce ; puis encore, toute une littérature : Hugo qui dans ses Orientales mit le nom d'Albaydé, et derrière Hugo tout le romantisme philhellène... (OCIV, p. 107)

C'est vers un autre monde que conduisent cette rêverie et ce jeu, c'est vers une véritable utopie que tendent les références orientales qui tombent sous la plume de Barthes. « Utopie », le mot revient implicitement dans *Le Plaisir du texte* quand il s'agit d'évoquer une salle de café mise en relation avec Tanger :

Un soir, à moitié endormi sur une banquette de bar, j'essayais par jeu de dénombrer tous les langages qui entraient dans mon écoute : musique, conversations, bruits de chaises, de verres, toute une stéréophonie dont une place de Tanger (décrite par Severo Sarduy) est le lieu exemplaire. En moi aussi cela parlait (c'est bien connu), et cette parole dite « intérieure » ressemblait beaucoup au bruit de la place, à cet échelonnement de petites voix qui me venaient de l'extérieur : j'étais moi-même un lieu public, un souk ; en moi passaient les mots, les menus syntagmes, les bouts de formules, et aucune phrase ne se formait, comme si c'eût été la loi de ce langage-là. Cette parole à la fois très culturelle et très sauvage était surtout lexicale, sporadique ; elle constituait en moi, à travers son flux apparent, un discontinu définitif : cette non-phrase n'était pas du tout quelque chose qui n'aurait pas eu la puissance d'accéder à la phrase, qui aurait été avant la phrase ; c'était : ce qui est éternellement, superbement, hors de la phrase. Alors, virtuellement, toute la linguistique tombait, elle qui ne croit qu'à la phrase et a toujours attribué une dignité exorbitante à la

syntaxe prédicative (comme forme d'une logique, d'une rationalité) ; je me rappelais ce scandale scientifique : il n'existe aucune grammaire locutive (grammaire de ce qui parle, et non ce qui s'écrit ; et pour commencer : grammaire du français parlé). Nous sommes livrés à la phrase (et de là : à la phraséologie). (OCIV, p. 249-250)

Sans employer explicitement le mot, Barthes construit une sorte d'utopie langagière dont le bar parisien ou la place de Tanger serait le révélateur ou la métaphore. Présentée comme un ordre ou un carcan, la phrase corsète les mots, impose une linéarité, une direction et un sens. Il suffira donc de lever la phrase pour libérer les possibilités poétiques du mot et créer une communication euphorique qui n'impose la tyrannie d'aucun sens. Si l'Occident se caractérise comme le monde du discours et du sens unique, l'Orient apparaît en contrepoint comme l'espace où les signes se combinent librement loin de toute volonté de pouvoir et d'aliénation.

En même temps, Barthes manifeste un intérêt moins poétique et plus philologique pour la langue arabe. Et par là même peut-être plus respectueux... Dans son séminaire donné à Rabat sur « La polysémie⁷ », le professeur cherche à toucher son auditoire marocain en jouant sur deux tableaux à la fois : une approche anthropologique qui s'adresse à tous les publics et une approche plus culturelle grâce aux exemples analysés. Transcendant les différences, les notes de cours analysent avec beaucoup de clarté les conditions de fonctionnement du sens, la multiplication ou la dérive des significations, au gré des langues et des cultures. Puis, à partir de ce fondement que constituent les propriétés universelles du langage, Barthes a beau jeu de passer en revue telle ou telle manifestation culturelle, d'analyser les variations historiques qui viennent actualiser la structure des invariants. La polysémie est ainsi successivement envisagée dans son contexte français et dans son contexte arabe, Barthes s'intéressant à des réalités aussi différentes que la nourriture ou les énantiosèmes.

En particulier, le séminaire s'arrête longuement sur les *ad'dâd* pour montrer l'extension sémiologique de ces

⁷ Ces notes de cours sont conservées à la Bibliothèque Nationale de France.

phénomènes linguistiques. Grâce à une utilisation, toujours très pédagogique, de l'ouvrage de Jacques Berque et Jean-Paul Charnay, *L'Ambivalence dans la culture arabe*, Barthes manifeste une réelle fascination pour ces mots qui peuvent recevoir deux sens contraires (comme « hôte », en français)⁸ ; il se montre ainsi très sensible à la multiplication des possibles, à la négation des grands principes d'identification et de causalité. Puis, à partir de la grammaire, Barthes généralise le processus polysémique pour s'intéresser à différents domaines culturels, comme la mystique, la géographie, la communication ou la sexualité. Les notes de cours multiplient à plaisir les exemples concrets : ainsi, Damas est désigné à la fois comme la ville de la « neige » et des « fruits » ; le silence, si on en croit un proverbe arabe, reçoit des significations différentes selon le sexe de l'énonciateur (« L'homme qui se tait refuse, la femme qui se tait consent ») ; l'hermaphrodite suscite des réactions ambivalentes puisqu'il appelle à « la fois réduction violente à la norme (chirurgie) et reconnaissance minutieuse de l'ambiguïté⁹. »

La lecture à la fois d'*Incidents* et des notes de cours pour le Maroc vient ainsi nettement nuancer, voire contrebalancer, l'indifférence supposée à l'égard de la langue arabe. Même marquée par un orientalisme de pacotille, l'énumération des prénoms et des signifiants laisse clairement entendre que Barthes a bien entendu le monde sonore qui l'entourait et que chaque rencontre est individualisée par la nomination des

⁸ Exemples donnés par Barthes : *abad* 'a : se remuer, se remettre en repos ; *azrun* : force, faiblesse ; *baht'nun* : mer, terre ; *jawnun* : noir, blanc ; *jarun* : patron, client.

⁹ Parmi tous ces exemples que Barthes détaille avec une incontestable gourmandise, c'est la cuisine qui occupe une place prépondérante ; c'est elle qui offre le plus riche ensemble de « bipolarités » : « Cuisine. Pôles : rôti (méchoui) ≠ bouilli (couscous maghrébin et mouton oriental au riz) c'est-à-dire extérieur, nomadisme, faste guerrier ≠ resserrement sur l'intérieur, chair qui reste soi (le mouton) ≠ chair qui s'imprègne, s'échange de sucs, transforme son être. Pas de compromission dans le nomadisme (cuisine bédouine) ≠ citadinité : multiples, et savantes combinaisons ambiguës (cf. cuisine chinoise et fin du moyen-âge, mais ≠ cuisine européenne) : cuisine de Fez (citadinité) : *bstalla*, poulet au sucre ; *mrouzia* (plat de l'Aïd El Kebir), mouton au miel, le *majun*, narcotique et aphrodisiaque (Fez : pas de méchoui) : — et sur les tables princières : une même viande successivement rôtie, bouillie, frite. »

personnes devenues personnages. Quant à l'enseignement stimulé par la lecture d'un grand arabisant comme Jacques Berque, il témoigne indubitablement d'une véritable attention à la culture de ses étudiants. Si Barthes choisit de faire cours en « Lettres françaises », de travailler sur Proust, Verne ou Poe (traduit par Baudelaire), il refuse de s'enfermer dans le splendide isolement de sa propre culture. Mais pour n'être pas seulement symboliques, ces échappées vers la langue arabe ne pèsent pas vraiment face à la langue maternelle du résident, du professeur et de l'écrivain. C'est en français, dans une langue française souvent revisitée, que Barthes entend parler les Marocains qui l'entourent.

Le français de Jilali

De nombreux « incidents », en effet, mettent en évidence les courts dialogues qui s'installent entre les personnages – et l'on sait combien ces dialogues relèvent d'un caractère sexuel. À plusieurs reprises dans son œuvre, Barthes oppose les religions de la faute à celles de la honte. Les premières (en particulier le christianisme) ne cessent de verbaliser la sexualité, le péché, la faute. On connaît en particulier le rôle fondamental que joue la confession dans l'Église catholique. À l'inverse, les religions de la honte se gardent bien, comme l'islam, de mettre des mots sur les actes. Tant que les choses ne sont pas nommées, tant qu'elles se manifestent d'une manière discrète et silencieuse, elles peuvent exister sans dommage. Or, contrairement à ce que l'on pouvait attendre en pays musulman, les Marocains de Barthes disent la sexualité, trouvent les mots pour nommer des pratiques et des faits qu'il aurait fallu au contraire garder sous silence ou évoquer avec des métaphores. Bien sûr, cette intrusion de la parole dans le monde du spectacle se fait en français, la langue de l'autre, la langue étrangère qui permet d'éviter de compromettre la langue coranique dans des pratiques inavouables. Les jeunes Marocains s'expriment d'une manière imagée, inattendue et se montrent ainsi capables de faire entendre une autre langue dans la langue française qu'il s'approprie avec leurs maigres moyens.

Inserée dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, la « lettre de Jilali » pose un tout autre problème. C'est encore le mot

« utopie », cette fois-ci explicitement présent dans le texte, que l'on rencontre pour évoquer la lettre d'un ami marocain :

Reçois mon bonjour, mon cher Roland. Votre lettre m'a fait un grand plaisir. Pourtant celle-ci donne l'image de notre amitié intime qui est d'une manière sans défauts. En revanche j'ai la grande joie de vous répondre à votre sérieuse lettre et de vous remercier infiniment et du profond de mon cœur à vos superbes mots. Cette fois-ci, cher Roland, je vais vous parler d'un sujet embêtant (à mon avis). Le sujet est le suivant : j'ai un frère moins âgé que moi, étudiant en Troisième AS, très mélomane (aimant la guitare) et amoureux ; mais la pauvreté le dissimule et le cache dans son monde terrible (il a mal au présent, "que dit votre poète") et je vous prie, cher Roland, de lui chercher un travail dans votre aimable pays dans les brefs délais puisqu'il mène une vie pleine d'inquiétude et de souci ; or vous savez la situation des jeunes Marocains et cela vraiment m'étonne et me refuse le sourire radieux. Et cela vous étonne même si vous avez un cœur dépourvu de xénophobie et de misanthropie. En attendant impatiemment votre réponse, je demande à Dieu de vous garder en parfaite santé.

(Délices de cette lettre : somptueuse, brillante, littérale et néanmoins immédiatement littéraire, littéraire sans culture, renchérissant à chaque phrase sur la jouissance langagière, en toutes ses inflexions, précise, impitoyable, au-delà de toute esthétique, mais sans jamais, et de loin, la censurer (comme l'auraient fait nos tristes compatriotes), la lettre dit en même temps la vérité et le désir : tout le désir de Jilali (la guitare, l'amour), toute la vérité politique du Maroc. Tel est exactement le discours utopique que l'on peut souhaiter). (OCIV, p. 688)

La conclusion de Barthes est très claire : l'Orient apparaît une fois encore comme le lieu où se construit un contre modèle dont le monde occidental gagnerait à s'inspirer. Inventive, cette lettre fait en quelque sorte appel à une troisième langue à mi-chemin entre le français et l'arabe. En somme, c'est ce mélange entre une langue canonique, une pratique libre du français et une rhétorique orientale qui donne à cette écriture une personnalité

et un caractère propres. À sa manière, Jilali poursuit le travail de créativité qu'offraient les jeunes Marocains d'*Incidents*. Mais peut-on en rester à un simple exercice d'admiration, qu'il s'agisse de l'inventivité de Jilali ou de l'ouverture d'esprit d'un Barthes qui rend hommage à une forme, certes modeste, de renouvellement de la langue ? À propos de cette lettre, Diana Khnight, dans son livre *Barthes and Utopia*, propose une lecture beaucoup plus critique. En effet, l'universitaire britannique relève dans l'enthousiasme de Barthes pour l'écriture de Jilali l'attitude post-coloniale d'un Français qui a tendance à sous-estimer la situation économique du Maroc au profit de considérations essentiellement esthétiques :

Pour Barthes le bonheur de cette lettre (« somptueuse, brillante, littérale et néanmoins immédiatement littéraire, littéraire sans culture ») qui ne censure pas le plaisir sensuel de la langue — ce que les autres Français auraient certainement fait sans pitié dans la même situation — vient de ce qu'elle dit en même temps la « vérité » et le « désir » : « tout le désir de Jilali (la guitare, l'amour), toute la vérité politique du Maroc ». Voici donc, en dépit de la situation sociale défavorable (la pauvreté) du frère de Jilali, un langage qui, dans son entrelacs de besoin et de désir, correspond aux critères de l'idéal fouriériste de Barthes. Toutefois, si on lit ce passage à la lumière d'*Incidents*, il est impossible de ne pas voir la banalité de la relation qui pousse Jilali à se tourner vers un Barthes bienveillant au statut économiquement supérieur ; de même, le plaisir qu'éprouve celui-ci à l'égard du manque de « culture » de Jilali et de son français approximatif paraît pour le moins condescendant. C'est ce langage que Jilali est obligé d'adopter pour formuler une demande gênante et sans aucun doute humiliante. Bref, la vérité politique que lit Barthes dans la lettre de Jilali reste partielle si elle ne prend pas en compte le contexte postcolonial de leur relation¹⁰.

¹⁰ Clarendon Press Oxford, 1997, p. 136-137. L'original anglais est traduit par Ridha Boulaâbi.

À l'inverse, Éric Marty, dans un article récent¹¹, souligne combien l'attitude de Barthes échappe à des considérations moralisatrices, marquées par la culpabilité d'une approche postcoloniale. Plutôt que de voir une forme de condescendance dans la publication de cette lettre et son commentaire, Marty souligne combien Barthes respecte son interlocuteur en l'arrachant à un discours simplement victimaire et en le montrant capable de désir, de jouissance et d'inventivité. Personne ne nie la dureté de la situation économique, l'exploitation sexuelle à laquelle elle donne souvent lieu ; mais la condescendance, qui a plus d'une ruse dans son sac, n'est pas toujours là où l'on croit. Sans doute faut-il lire le texte de Barthes dans toute sa complexité : sans doute gênant quand il donne le sentiment de minimiser ou d'esthétiser les difficultés économiques et sociales ; mais d'une belle audace quand il rappelle que toute victimisation systématique, en privant le colonisé ou le sujet postcolonial de sa liberté comme de son désir, le réifie d'une manière tout aussi choquante que le discours colonial ou impérialiste.

Le français des écrivains

Plus qu'à Jilali, c'est finalement aux écrivains qu'il appartient de s'inscrire dans la durée en s'appropriant et en réinventant la langue. Après les tentatives plus ou moins heureuses des jeunes Marocains, on se tournera vers les articles que Barthes consacre à deux écrivains marocains francophones, Zaghoul Morsy et Abdelkader Khatibi, et qu'on donnera ici dans leur intégralité :

D'un soleil réticent (1969)

Le peintre Eugène Delacroix disait que pour retrouver de nos jours le vêtement grec dans toute sa noblesse, il fallait aller au Maroc. Peut-être de la même façon est-ce du marocain Zaghoul Morsy que nous recevons quelque chose d'un certain lyrisme français et comme la marque superlative de notre propre langue : le détour qui ramenait le peintre à la Grèce antique à travers une civilisation étrangère à notre tradition, c'est celui que Morsy nous oblige à prendre pour considérer notre langue française

¹¹ « Roland Barthes au Maroc », Barthes au Maroc, *op. cit.*

comme frappée d'extériorité dans son essence même.

Le poème pluriel de Morsy est articulé par la double civilisation, le double langage, l'islamique et l'occidental, le maghrébin et le français, mais ce double, Morsy ne le représente pas : il ne l'intériorise pas, il ne le civilise pas ; il se contente continuellement de l'inscrire dans son langage.

D'une part, une source maghrébine, constante et néanmoins à peine repérable derrière la métaphore variée du soleil et du vide (il ne s'agit pas d'une « inspiration » nommée ou d'une nostalgie ethnique) ; et d'autre part, un style où se mêlent plusieurs origines, plusieurs références, tout un fond de citations, dont les guillemets sont ôtés, par ce jeu supérieur et dangereux (ou scandaleux) que toute écriture doit assumer.

En un mot, ici se rassemblent plusieurs langues : la langue française d'abord, dont on dirait qu'en peu de pages elle est parcourue dans tous ses recoins, reconnue dans ses mots rares, dans sa frappe spéciale, dans tous les détours les plus civilisés de sa syntaxe : la langue poétique ensuite, dépôt de toutes les poésies antérieures, image fantastique (ou fantasmagorique) d'un patrimoine qui n'est pas celui de l'auteur et qu'il détourne pour mieux en suspecter la propriété : la langue culturelle enfin, qui réfère explicitement les poèmes à Héraclite, à Hölderlin, à Al-Hirràli, et leurs lieux d'origine à Marrakech, Florence et Paris.

L'espace citationnel de Morsy (sans lequel il n'y pas d'écriture) exclut sans doute d'autres modèles : le surréalisme, par exemple : mais ces limites-là sont aussi à lire, comme les contraintes qui viennent d'une certaine culture (l'islamo-occidentale), inscrites dans toute langue, fût-elle poétique, comme ses rubriques obligatoires.

Ce qui est présent dans le livre de Morsy, ce qui en est absent, désignent ainsi cela même qui se transpose, se transcrit ou, au contraire, s'arrête, se tait, en passant d'un pays à l'autre, d'une langue à l'autre. Le poème nous montre alors comment l'autre langue (la nôtre) est entendue, opérée de l'autre côté : cette fois-ci, c'est nous qui sommes en face : nous sommes en

face à partir de notre propre langue. (OCIII, p. 102-103)

Ce que je dois à Khatibi (1979)

Khatibi et moi, nous nous intéressons aux mêmes choses : aux images, aux signes, aux traces, aux lettres, aux marques. Et du même coup, parce qu'il déplace ces formes, telles que je les vois, parce qu'il m'entraîne loin de moi, dans son territoire à lui, et cependant comme au bout de moi-même, Khatibi m'enseigne quelque chose de nouveau, ébranle mon savoir.

Khatibi est actuel : il contribue à cet éclaircissement qui progresse aujourd'hui en moi : peu à peu, je me rends compte combien l'entreprise sémiologique, à laquelle j'ai participé et participe encore, est restée prisonnière des catégories de l'Universel, qui règlent, en Occident, depuis Aristote, toute méthode. En interrogeant la structure des signes, je postulais innocemment que cette structure démontrait une généralité, confirmait une identité, qui, au fond, en raison du corpus sur lequel j'ai toujours travaillé, n'était que celle de l'homme culturel de mon propre pays. En un sens, Khatibi fait la même chose pour son propre compte, il interroge les signes qui lui manifesteront l'identité de son peuple. Mais ce n'est pas le même peuple. Mon peuple à moi n'est plus « populaire ». La mise en scène de son identité — qu'on appelle ses « traditions » — n'est plus qu'un objet de musée (celui précisément des Traditions populaires, situé au bord du bois de Boulogne, non loin d'un ancien jardin zoologique : dans les deux cas, il s'agit d'une réserve d'« exotisme »). Ce que j'ai à interroger, à quelque niveau de l'échelle sociale que je me place, c'est un Français « culturel », façonné par les vagues successives du rationalisme, de la démocratie, des communications de masse. Ce que Khatibi interroge, c'est un homme intégralement « populaire », qui ne parle que par ses signes à lui, et qui se trouve toujours trahi par les autres, qu'il soit parlé (par les folkloristes) ou tout simplement oublié (par les intellectuels). L'originalité de Khatibi, au sein de sa propre ethnie, est donc éclatante : sa voix est

absolument singulière, et par là même absolument solitaire. Car ce qu'il propose, paradoxalement, c'est de retrouver en même temps l'identité et la différence : une identité telle, d'un métal si pur, si incandescent, qu'elle oblige quiconque à la lire comme une différence.

C'est en cela qu'un occidental (comme moi) peut apprendre de Khatibi. Nous ne pouvons faire ce qu'il fait, notre soubassement langagier n'est pas le même ; mais nous pouvons prendre de lui une leçon d'indépendance, par exemple : nous sommes, certes, conscients de notre enfermement idéologique, et certains d'entre nous cherchent quelque idée de la différence en interrogeant l'Autre absolu, l'Orient (Zen, Tao, Bouddhisme) ; mais ce qu'il nous faut apprendre, ce n'est pas à réciter un modèle (la langue nous en sépare absolument), mais à inventer pour nous une langue « hétérologique », un « ramassis » de différences, dont le brassage ébranlera un peu la compacité terrible (parce qu'historiquement) très ancienne de l'ego occidental. C'est pourquoi nous essayons d'être des « mélangeurs », empruntant d'ici et là des bribes d'ailleurs (un peu de Zen, un peu de tao, etc.), de brouiller cette identité occidentale qui pèse souvent sur nous comme une chape (pas toujours : elle a son prix, son luxe). Nous ne pouvons, pour cela, nous tourner vers notre « populaire » : nous n'en avons plus ; mais nous pouvons nous ouvrir à d'autres « populaires », nous pouvons nous « décentrer », comme on dit maintenant. Et c'est là que les livres de Khatibi nous donnent une suite subtile et forte de signes tout à fois irréductibles et expliqués : de quoi nous permettre de saisir l'autre à partir de notre même. (OCV, p. 667)

Avec ces deux articles séparés par une dizaine d'années, Barthes établit une relation plus heureuse et plus facile avec la langue de l'autre, avec la langue parlée par l'autre, avec sa langue telle qu'on la redécouvre dans le discours de l'autre. Une remarque fondamentale s'impose : le texte sur Morsy met la langue au premier plan, le texte sur Khatibi met l'accent sur la culture. Cette distinction pose la question essentielle dont

débatent les deux articles d'une manière souvent implicite : comment, précisément, articuler langue et culture ?

Barthes part d'une évidence, au Maroc et en France, le lecteur est confronté à la même langue. Mais qu'est-ce qu'une langue ? Le début du texte sur Morsy porte sur une langue française que le détour par l'Orient ramènerait à sa pureté essentielle (« le détour qui ramenait le peintre à la Grèce antique à travers une civilisation étrangère à notre tradition, c'est celui que Morsy nous oblige à prendre pour considérer notre langue française comme frappée d'extériorité dans son essence même. ») Comme on s'en souvient, dans *Le Degré zéro de l'écriture*, en 1953, Barthes distinguait la « langue » (le code), le « style » (l'expression singulière de l'auteur) et l'« écriture » (le choix politique d'un mode d'expression). Curieusement, la langue s'appréhendait comme une réalité grammaticale commune à tous les usagers, loin de toutes significations spécifiques. Barthes reviendrait-il à cette indépendance et neutralité de la langue dans les deux articles qu'il consacre à Morsy et Khatibi ? Existerait-il une langue française, telle qu'en elle-même, reconnaissable ici ou là, en Europe ou en Afrique ? En fait, si le mot « essence » semble induire une lecture non historique des phénomènes linguistiques, les deux articles ne tardent pas à infirmer cette interprétation. L'« essence » dont parle Barthes ne désigne, semble-t-il, que le code commun qui permet à des locuteurs d'échanger dans le même idiome. Il est ainsi indéniable qu'il existe une langue française, identifiable comme telle, quels qu'un soient les usages géographiques. Envisagée ainsi, l'essence ne correspond pas à une approche essentialiste ; le mot se contente tout simplement de désigner un état de fait historiquement daté : la francophonie.

Quant aux faits culturels, ils apparaissent immédiatement dans leurs diversités, dans leurs spécificités. À plusieurs reprises, Barthes affirme son relativisme, s'éloignant même d'une forme d'anthropologie qu'il analyse finalement comme une manifestation de la culture occidentale (« En interrogeant la structure des signes, je postulais innocemment que cette structure démontrait une généralité, confirmait une identité, qui, au fond, en raison du corpus sur lequel j'ai toujours travaillé, n'était que celle de l'homme culturel de mon propre pays ».) Et si les mêmes « choses » passionnent deux hommes comme

Barthes ou Khatibi (les « images », les « signes », les « traces », les « lettres », les « marques »), le regard que chacun porte sur ces objets conduit immédiatement à une appropriation personnelle et collective. Ainsi, Barthes, qui ne cherche jamais à réduire les écarts, insiste longuement sur les grandes différences qui opposent le Maroc et l'Occident, en particulier sur ce qui concerne les cultures « populaires » ; ici vivantes, communes à toute une société ; là, réduite à une classe sociale, au passé et au folklore. Autrement dit, si la langue rapproche, la culture distingue voire éloigne les différents peuples et pays. Reste alors à ouvrir le dialogue, à œuvre pour une forme de métissage, ce que le texte sur Khatibi montre avec ferveur et clarté.

Mais, au-delà de ces considérations dans l'air du temps, la question fondamentale reste encore sans réponse : comment penser les relations de la langue et de la culture ? Comment combiner la force centripète de la langue et les forces centrifuges des cultures ? C'est tout l'effort de Barthes dans ces deux textes consacrés à des écrivains francophones. En effet, pour expliquer l'effet d'étrangeté, le fait de voir « notre langue française comme frappée d'extériorité dans son essence même », il faut introduire la culture comme appropriation d'un code commun. Mais où s'arrête la langue ? Où commence la culture ? Si les deux articles ne répondent pas de front, on peut se référer à d'autres textes de Barthes. Dans « Digression », un entretien avec Guy Scarpetta donné à la revue *Promesse*, en 1971, il revient lui-même, quoique indirectement, sur cette question et chacun comprendra que derrière les généralités sur l'enseignement, c'est bel et bien son expérience marocaine qui est évoquée : « il prévaut actuellement dans certains pays encore embarrassés par l'ancienne langue coloniale (le français) l'idée réactionnaire que l'on peut séparer la langue de la « littérature », enseigner l'un (comme langue étrangère) et refusée l'autre (réputée « bourgeoise »). » (OCIII, p. 998-999) Dans les deux articles sur Morsy et Khatibi, Barthes récuse implicitement les métaphores du « contenant » pour désigner la langue et du « contenu » pour désigner la culture. On se souvient de la fameuse Leçon inaugurale au Collège de France : en déclarant de façon intempestive que la langue est « fasciste », Barthes insiste sur son caractère prescriptif, sur son absence de neutralité et sur la manière dont chacune d'entre elles donne forme au

monde. On trouve dans le texte sur Morsy un écho de cette assertion célèbre : « L'espace citationnel de Morsy (sans lequel il n'y a pas d'écriture) exclut sans doute d'autres modèles : le surréalisme, par exemple : mais ces limites-là sont aussi à lire, comme les contraintes qui viennent d'une certaine culture (l'islamo-occidentale), inscrites dans toute langue, fût-elle poétique, comme ses rubriques obligatoires. » Ainsi, la culture semble inscrite au cœur de la langue, pour le meilleur et pour le pire.

Mais ne suffit-il pas de retourner cette fatalité en liberté pour s'émanciper des contraintes ? Avec beaucoup d'habileté, Barthes joue sur les confusions du vocabulaire pour inventer et pour imposer une relation heureuse de la langue et des cultures. Pour écrire rhétoriquement la rencontre, Barthes compte, par exemple, sur la polysémie du mot « langue » dans son article sur Morsy :

En un mot, ici se rassemblent plusieurs langues : la langue française d'abord, dont on dirait qu'en peu de pages elle est parcourue dans tous ses recoins, reconnue dans ses mots rares, dans sa frappe spéciale, dans tous les détours les plus civilisés de sa syntaxe : la langue poétique ensuite, dépôt de toutes les poésies antérieures, image fantastique (ou fantasmatique) d'un patrimoine qui n'est pas celui de l'auteur et qu'il détourne pour mieux en suspecter la propriété : la langue culturelle enfin, qui réfère explicitement les poèmes à Héraclite, à Hölderlin, à Al-Hirrâli, et leurs lieux d'origine à Marrakech, Florence et Paris.

Selon un glissement habilement contrôlé, on passe de « langue française » (qui désigne l'idiome) à « langue poétique » (qui renvoie à une forme de langue littéraire) et à « langue culturelle » (qui ouvre sur l'ensemble des références intertextuelles). Un autre mot — « langage » — vient également contribuer à la fusion entre code et culture :

Le poème pluriel de Morsy est articulé par la double civilisation, le double langage, l'islamique et l'occidental, le maghrébin et le français, mais ce double, Morsy ne le représente pas : il ne l'intériorise pas, il ne le civilise pas ; il

se contente continument de l'inscrire dans son langage.

Au commencement, Barthes pose la différence culturelle, majorée par le mot « civilisation » ; puis l'on passe immédiatement à l'expression « double langage » qui crée l'équilibre entre les différentes réalités, linguistiques et culturelles, et relève la présence du monde arabo-musulman au cœur des mots, c'est-à-dire dans le jeu des métaphores et les références au « soleil » ou au « vide ». Toute cette métamorphose conduit à « son langage », expression conclusive qui dit bien l'essentiel. En effet, une fois encore pour Barthes, tout est affaire de littérature. Au plus exactement, le conflit à la fois historique, politique et rhétorique entre langue et culture se dépasse dans et par la littérature, conçue comme un espace de liberté et de singularité.

Ce que retient Barthes, finalement, des écrivains francophones, c'est ce qu'il retient de toutes littératures : une pratique de la différence. L'écrivain se détache de tous les déterminismes en créant une langue dans la langue, une vision personnelle dans le monde de la culture. Dans son article sur Khatibi, Barthes tient incontestablement un discours d'ouverture sur les cultures étrangères et la lecture postcoloniale du passage suivant n'aurait rien d'un contresens :

Certains d'entre nous cherchent quelque idée de la différence en interrogeant l'Autre absolu, l'Orient (Zen, Tao, Bouddhisme) ; mais ce qu'il nous faut apprendre, ce n'est pas à réciter un modèle (la langue nous en sépare absolument), mais à inventer pour nous une langue « hétérologique », un « ramassis » de différences, dont le brassage ébranlera un peu la compacité terrible (parce qu'historiquement) très ancienne de l'ego occidental.

L'éloge d'une forme de métissage est incontestable. Mais il ne faut pas s'y tromper : les analyses de Barthes, toujours obsédé par la relation insaisissable entre langue et culture, fait aussi le deuil de l'Autre, récuse les facilités d'un dialogue hédoniste. Parce que langue et cultures ne sont jamais complètement séparables, la connaissance de l'autre reste problématique. Mais parce que langue et culture ne se figent pas

dans une identité essentielle et joue l'une par rapport à l'autre, la langue française peut se renouveler de l'autre côté de la Méditerranée. Barthes a-t-il mal entendu le monde arabe ? Comme touriste ou comme résident, peut-être ; mais comme lecteur et comme écrivain, il mise une fois encore sur la littérature pour dépasser les conflits et défendre la différence infinie — en français, en arabe et dans toutes les langues du monde.

Achevé d'imprimer en janvier 2013

Socles

ISSN : 2335-1144

Directrice de publication : Attika-Yasmine ABBES

