

« Des langues romanesques au cœur du plurilinguisme algérien », *Du Littéraire. Analyses linguistiques et traitements didactiques*, Tayeb Bouguerra (dir.), Dipralang/Praxiling, Univ. de Montpellier, Départ. des Sciences du langage, (à paraître)

Des langues romanesques au cœur du plurilinguisme algérien

1 - « Pourquoi écrivez-vous en français ? »

Cette question qui, à elle seule, permet de distinguer entre un écrivain français et un écrivain dit « francophone »¹ est, au dire des écrivains rencontrés, la question inévitablement posée.

On peut donc, pour traiter notre sujet, privilégier les déclarations d'écrivains sur leur rapport à la langue. On leur pose plus volontiers la question de leur rapport au français, leur langue d'écriture que celle de leur rapport à leur(s) langues d'origine. A titre d'exemple, nous pouvons reprendre trois de ces citations : celle de Mouloud Mammeri dans *Le Monde Dimanche*, 29 mars 1981 ; celle de Jamel Eddine Bencheikh dans « L'Espace de la solitude », *Revue des deux mondes* en novembre 1991 ; celle, enfin, d'Aziz Chouaki dans un texte accompagnant la présentation de *Aigle*, son second roman chez Gallimard en 1999.

« Je ne me vois pas très bien privé de cet instrument qu'est le français avec lequel j'ai un rapport sentimental que je ressens comme cela sans être capable de l'analyser [...] A un certain degré de profondeur, on ne peut se sentir aliéné dans une langue. C'est même l'inverse, parce qu'on dispose alors d'un moyen de sortir de soi. »

« Loin de m'assimiler, la langue française me conduit au contraire sur mes territoires les plus intransigeants. Mutuelle complicité sans concession. Je ne prétends pas écrire en elle dans une autre langue comme d'aucuns l'affirmèrent sans rire ; je respecte son génie et en joue, elle admet ma singularité et semble s'y plaire. J'y fais halte pour vivre et elle accueille avec amitié mes paysages que je lui prête. Elle n'a jamais altéré ma voix et il me suffit de prendre la plume pour comprendre qu'en elle le poème est toujours à venir. »

« J'écris en français, certes, histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui se parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fendent la poire.
Il y a au moins, et surtout, le kabyle, l'arabe des rues et le français.
Voisines de palier, ces langues font tout de suite dans l'hétérogène, l'arlequin, le créole.
On avait ça dans *Les Oranges*, ce côté patché, rhapsodie - au sens étymologique de coutures.
Il y a aussi écrire le monde, le "technocosme" (comme dirait Jeff) qui moule notre perception, s'emparer de ses codes.
Ecrire avec et non contre les médias et les technologies.
C'est en tout cas l'enjeu majeur dans *Aigle*, revendiquer l'hybride et le contemporain.
Je suis un Oriental, avec tout le jasmin et la vase, mais aussi un parfait clone de la colonisation.
Gosse, j'ai pleuré Blandine dans nos vieux livres jaunes à gravures ; à l'école communale j'admirais Bayard, sans peur et sans reproche, pami les fumets de chorba du ramadan. Aujourd'hui l'histoire, le drame, l'exil.
Et l'écrire toujours là, à adoucir les moeurs... »

¹ - En effet, on ne songerait jamais à la poser à un écrivain français. Et, avec la méconnaissance qui caractérise le domaine colonial chez la plupart des lecteurs, il faut patiemment expliquer d'où vient cette idée saugrenue qu'ont eue ces écrivains d'écrire en français !

On pourrait poursuivre le florilège². Toutefois ces trois citations sont déjà révélatrices de générations différentes, d'un rapport à la langue d'écriture sensiblement divergent et donc d'une évolution de la manière d'apprécier la langue de création. Elles ne peuvent véritablement prendre sens que confrontées à la production romanesque même des écrivains cités. C'est une entrée très stimulante qui peut introduire à l'analyse indispensable de la langue du texte même et être mise en tension par la distance qu'on peut trouver entre « discours » et « pratique ».

2- Ecrire, c'est traduire³

Cette idée de traduction a fait, elle aussi, couler beaucoup d'encre car elle est, dans la plupart des cas, à prendre soit dans un sens métaphorique, soit dans un sens restrictif car l'écrivain ne traduit pas tout et tout le temps. De plus, ce rapport varie selon les générations et les parcours individuels de chacun. Lorsque Marcel Proust écrit dans *Le Temps retrouvé* que « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur », il situe bien la question du rapport de tout écrivain à la langue, non simplement comme le passage des mots d'une langue aux mots d'une autre langue mais comme un passage plus ample. En effet, qu'il utilise comme outil de création sa langue dite maternelle ou une autre langue apprise après la prime enfance, l'écrivain est « traducteur » : étant un locuteur-artiste, son art consiste à s'approprier en un geste inédit les mots de tous, à ne pas utiliser la langue comme n'importe quel usager tout en jouant sans cesse de cette langue commune pour être compris du plus grand nombre possible sous peine de rompre la communication. Son art est aussi de s'adapter au profil de son personnage et donc à son expression linguistique. Raymond Queneau, dans la préface à son *Anthologie des jeunes auteurs*, en 1955⁴, plaide pour un rapprochement entre le français écrit littéraire qui a peu changé depuis le XVIII^e s. et le français tel qu'il était parlé au XX^e s. : « Il ne s'agit pas de truffier le français d'argot, encore une fois. Non, il s'agit de donner une existence littéraire au français tel qu'il se parle maintenant ».

Plus généralement, c'est une des grandes questions de la modernité littéraire que cette appréciation de l'usage linguistique d'une œuvre littéraire. Car l'accès à la lecture puis à l'écriture pour tous — la démocratisation de

² - Cf. par exemple, mais les sources sont très nombreuses, *La langue française vue d'ailleurs, 100 entretiens réalisés* par Patrice Martin et Christophe Devret, Emina Soleil/Tarik éditions, Casablanca, 2001.

³ - Cf. C.C. Achour, « L'écrivain comme traducteur » dans *Traduire 2*, CRTH de l'U. de Cergy-Pontoise/Enrage éditions-Amiens, sous la dir. de D. Delas, 2002, pp. 53 à 65. Cf. les références bibliographiques à la fin de cet article.

⁴ - « Avant d'écrire, autant que possible, l'écrivain choisit la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit. Le problème paraît simple, il ne l'est pas tellement. Il peut sembler qu'il n'y a même pas de problème, ou bien qu'il ne se présente que d'une façon exceptionnelle : le polonais Conrad optant pour l'anglais et renonçant au français. Plus général est celui qui peut inquiéter un bilingue : un Alsacien, un Basque, un Breton, un Provençal. Le plus souvent, le bilingue adopte une langue dite "de civilisation", une langue parlée par au moins plusieurs dizaines de millions d'individus, c'est là, en quelque sorte, une question de quantité.

Le problème est à peu près semblable à celui qui se pose actuellement aux écrivains français bien que la plupart d'entre eux ne se doutent même pas qu'il existe ». (p.9)

Cet article reprend des propositions avancées et développées dans différents ouvrages ou articles depuis ma thèse, *Abécédaires en devenir*, en 1982 (éd. à Alger, ENAP en 1985).

l'accès à la culture — a suscité conjointement un double mouvement d'unification et de diversification. La langue dominante, dans les œuvres de ceux dont la langue est « recalée » au « hit-parade » des langues, pour reprendre l'expression de Louis-Jean Calvet, s'enrichit de tous ces apports et dans son usage artistique multiplie ses trouvailles. De plus, l'entrée sur la scène littéraire de thèmes, de personnages et d'espaces plus diversifiées oblige l'écrivain et, plus particulièrement le romancier, à tenir compte des idiolectes des différents personnages qui peuplent son roman. Le souci de réalisme documentaire se porte aussi sur les langues en texte. Cette question d'un bilinguisme latent en littérature depuis le XIX^e s. est une question passionnante à aborder. Ainsi chez Zola ou Maupassant, Vallès ou Flaubert, la langue du narrateur est-elle la même que celle des personnages ? Le romancier dit-il quelque chose sur les langues ? On peut lire ce magnifique chapitre de Victor Hugo sur « l'Argot » dans *Les Misérables*. Qu'introduit un écrivain « exotique », comme Pierre Loti, dans la littérature française au XIX^e s. ?

Mais les écrivains dits « francophones », ceux qui écrivent en français sans que cette langue soit la langue qu'ils ont apprise en premier, sont nécessairement conscients d'être des passeurs car ils s'adressent à un double public. Dans leurs romans, ils font passer d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, d'une société à l'autre, au travers de fictions qui ont une action différente selon les lecteurs. Le lecteur qui possède le même bilinguisme que l'écrivain a une lecture optimale du récit. Le lecteur monolingue peut, quant à lui, savourer l'étrangeté de ce français habité par une réalité qui n'est pas française ou... abandonné la lecture si c'est par trop « étranger ». Se pose alors véritablement le savoir non partagé malgré l'usage d'une langue dite « commune ». L'exemple de *Rose noire sans parfum*⁵ de Jamel Eddine Bencheikh est très intéressant à ce titre car on ne peut rêver de récit dans un français aussi classique et de transmission aussi difficile pour de nombreux lecteurs de langue française car les références leur sont inconnues et le jeu générique déroutant. Preuve que ce n'est pas seulement la langue qui établit la compréhension mais bien d'autres éléments qui entrent en jeu dans la communication littéraire.

On est en présence d'une véritable polyphonie incluant ce rapport aux langues et aux cultures car, comme l'écrit Lise Gauvin, « l'écrivain francophone est, à cause de sa situation particulière, condamné à penser la langue ». Elle propose de nommer ce fait, la « surconscience linguistique ».⁶

Grâce au bilinguisme, les possibilités créatrices sont accrues mais, en même temps, certaines réalités spécifiques ont du mal à trouver leur « traduction » dans la langue d'écriture. Ces auteurs déploient donc toute une gamme d'inventions pour dire au mieux ce qu'ils veulent dire et ces jeux de langue ont des effets de séduction, d'étrangeté ou parfois même peuvent provoquer une répulsion de la part du lecteur qui déclare ne rien y comprendre !

Les critiques littéraires doivent s'intéresser en priorité aux pôles du « code » et du « référent » du fameux « schéma de la communication ». Ils

⁵ - Publié chez Stock en 1998.

⁶ - Cf. l'entrée « surconscience linguistique » où elle synthétise plusieurs autres analyses dans l'ouvrage récent et d'une utilité très grande, *Vocabulaire des études francophones – Les concepts de base*, coll. Francophonies, Limoges, PULIM, 2005, pp. 172 à 174. Cf. Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997.

étudieront les différentes langues à l'œuvre dans le texte et les rapports qu'elles entretiennent entre elles ; ils iront à la recherche de l'univers géographique, sociologique, religieux, culturel, politique, etc. à partir duquel l'écrivain crée son monde spécifique ; ils découvriront le système métaphorique de l'œuvre où le créateur investit ses armes les plus personnelles : décalage par rapport au français standard, jeux de langues et traductions masquées, interpénétration des systèmes linguistiques. Il y a donc un emploi complexe du français qui est à apprécier.

Pour aller plus loin que les propositions générales sur lesquelles désormais, tout le monde est sensiblement du même avis, nous voudrions, proposer le repérage du plus grand nombre de points d'observation. Ils ne sont pas tous mis en pratique par un écrivain particulier mais on les rencontre dans l'ensemble du corpus qui, au-delà de l'Algérie, peut se retrouver dans d'autres corpus francophones. Il y a dans nombre de ces romans, des représentations — sous forme de discours ou de pratiques narratives — que l'écrivain se fait des langues.

3 – Etudier la langue du texte : un outil de travail

Les acteurs de la fiction : personnages et narrateur

Dans quelle langue parlent les personnages ? En apparence, en français évidemment. Mais le texte du roman peut être explicite et affirmer que ces énoncés du personnage sont « en réalité » (c'est-à-dire dans le contexte de référence) en arabe, en kabyle ou dans d'autres langues ; parfois, il reste dans l'implicite mais glisse dans le discours du personnage des expressions (traduites en texte selon différentes modalités ou en notes infrapaginales) dans sa langue d'origine, censées contaminer l'ensemble de son discours. Parfois le narrateur partage cette double appartenance linguistique. Ce constat demande observation et interprétation.

Par ailleurs ces deux acteurs peuvent tenir en texte un discours sur les langues. Des appréciations d'un personnage ou du narrateur interviennent concernant une langue ou l'autre. Elles sont indicatives du point de vue sur les langues que développe le texte. On peut penser au personnage du père au début du *Sommeil du juste* de Mouloud Mammeri et de son entrevue à la Commune Mixte. On peut relire les premières pages de *La Maison de lumière* de Nourredine Saadi, véritable hymne au plurilinguisme méditerranéen ou à la diglossie (arabe classique/arabe parlé) qui se manifeste dans la caravane au début des *Hommes qui marchent* de Malika Mokeddem⁷.

Les pratiques linguistiques et leurs effets stylistiques : l'autre culture en partage ou en juxtaposition

TRADUCTION : emploi constant ou fréquent de mots arabes ou kabyles qui émaillent les dialogues et la narration, soit pour désigner des concepts, soit pour décrire des réalités concrètes [flore, faune, différents usages quotidiens dont la nourriture, l'habillement, les manifestations collectives, le langage codifié des salutations et interpellations, toponymes et anthroponymes qui ancrent la fiction dans la référence algérienne] et cet emploi entraîne, dans son

⁷- Respectivement : Plon, 1952 ; Albin Michel, 2000 ; Grasset, 1997.

sillage, l'intervention de guillemets, d'italiques, de notes [notes de simple traduction ou d'explication ; notes métalinguistiques ; notes d'accompagnement du lecteur] et/ou de parenthèses explicatives [parenthèses linguistiques, encyclopédiques ou littéraires]. Ces procédés mettent en valeur le mort étranger par rapport au français, langue dominante du texte, le désigne ou l'explique. Ainsi le lecteur repère bien le changement d'énonciation linguistique et ne peut ignorer qu'il lit une œuvre qui n'a pas qu'un seul code lexical et un seul système linguistique.

MELANGE DES LANGUES : La présence des deux langues, français et arabe, français et kabyle mais aussi d'autres langues qui renvoient à une histoire plus complexe de l'Algérie que celle qui est véhiculée par un discours convenu sur l'unité comme uniformité. L'intérêt est d'en faire un relevé intégral tout au long de la fiction. On relèvera des interférences et on peut s'aider, pour les classer des catégories de Dominique Maingueneau, quatre catégories principales d'interférences lexicales : les interférences diachroniques [présence, dans un même discours, de mots appartenant à des états de langue différents] ; interférences diatopiques [coexistence de mots n'ayant pas la même aire d'utilisation. Les lexèmes appartenant à une langue étrangère en sont un exemple net] ; interférences diastratiques [contraste entre lexèmes de niveaux de langue différents] ; interférences diaphasiques [utilisation des mots spécialisés d'un discours dans un autre type de discours]. Plus récemment aussi l'intervention d'une langue métissée chez Aziz Chouaki, Abderrahmane Lounès ou d'autres.

Il est à remarquer qu'il y a confusion parfois entre « traduction » et « mélange de langues ».

La présence de l'ethnotexte : les références en dialogue

L'autre culture, comme l'autre langue, se manifeste de plusieurs manières. Soit, elle le fait de façon explicite en empruntant une forme générique marquée [poétique, narrative ou théâtralisée] : poème traditionnel, conte, devinette, proverbe, etc. Ces formes mêlées aux formes littéraires plus contemporaines héritées des littératures européennes ou nord-américaines donnent naissance à un texte particulier, qu'on appelle parfois hybride. Soit, elle le fait de façon plus implicite par tout un système de métaphorisation où le créateur négocie entre métaphores et images conventionnelles en français « national » (ce français scolaire appris et qui émaille le texte francophone de conformismes, de scolarismes) et métaphores et images inventées par l'investissement de la culture d'origine. C'est de ces trouvailles que surgit le style, style qui « s'élève, comme l'écrit Roland Barthes, à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain »⁸. Cette autre culture se manifeste enfin par les références littéraires et culturelles qu'elle fait intervenir dans l'écriture, toujours en négociation, comme pour les genres et comme pour les images, avec les références culturelles et littéraires de l'héritage français ou plus largement occidental.

La manière qu'a l'écrivain francophone de gérer le linguistique permet de distinguer une œuvre par rapport à une autre, de distinguer celles qui sont

⁸ - Cf. *Le Degré zéro de l'écriture*, coll. Points-Seuil.

plus proches de l'héritage de la scolarité, celles qui se livrent à un effet d'exotisme, celles qui intègrent l'acquis et le dépassent pour investir la création avec l'identité complexe en construction permanente.

L'exemple sur lequel nous pouvons nous attarder est celui de la présence de l'ethnotexte dans *Les Amants de Shahrazade* de Salima Ghezali⁹.

Salima Ghezali y met en scène une Shahrazade d'âge mûr qui observe et accompagne la violence de son monde algérien, écho renouvelé d'une autre violence, proche dans l'histoire, celle de la guerre de libération nationale. Elle a deux fils, engagés dans des projets de société opposés. Elle a connu les premières années de l'indépendance qu'elle a vécues dans l'espérance et l'action, puis elle a été brutalement plongée dans la désillusion, négociant un mode de vie pour survivre. Elle regarde aujourd'hui les massacres dans son propre pays et dans d'autres contrées du monde par télévision interposée. Les dernières phrases du roman sont celles qu'elle offre à sa belle-fille qui vient d'accoucher de jumeaux, alors qu'un orage rafraîchit l'atmosphère pesante d'Alger : « Ecoute le son formidable du tonnerre, il rend les hommes à leur juste mesure. Même l'homme qui appelle Dieu n'est qu'un homme dont la voix sera recouverte. La seule voix qui subsiste est celle qui règne dans les cœurs ».

Toute une étude peut être faite de la langue du roman et des ses références. Nous n'observons ici que la façon dont la romancière joue avec une référence culturelle inhabituelle dans les œuvres françaises, celle des *Mille et une Nuits* mais référence assez familière en même temps.

On voit s'affirmer, à partir du personnage prénommé Shahrazade, le recours à une tradition ancienne d'une culture arabo-musulmane « savante ». Lourdemment déterminée par ce nom, la Shahrazade algérienne est semblable au modèle ancien et s'en différencie en même temps. Semblable car, comme lui, elle tente de changer les choses de l'intérieur d'une structure familiale et sociale à laquelle elle s'adapte, qu'elle ne bouleverse pas. L'itinéraire du personnage, de sa jeunesse au seuil de la vieillesse où elle est rendue, démontre aisément cette affirmation. Différente car elle gronde de révolte muette, elle porte sur le monde qui l'entoure un regard grave et contestataire, elle prêche contre la violence et la barbarie. En cela, elle pousse jusqu'à l'aboutissement un des axes de signification de son modèle et l'actualise dans le présent algérien.

Il faut examiner les pages de la fin du premier chapitre (pp.9 à 13), exemplaires de sa culture, de cette révolte sourde qui l'habite et de son désir d'être seule maîtresse d'elle-même. Auparavant, et dès l'incipit, la narration a plongé le lecteur dans un univers musulman avec l'appel à la prière ; il l'a plongé aussi dans un univers de la nuit, cédant à l'image convenue qui ne peut faire apparaître une femme au nom de Sultane conteuse qu'au plus épais de la nuit.

Mais cette Shahrazade-là est seule sans époux ni petite sœur : elle ne vit pas une nuit de palais mais une nuit de guerre. Cherchant le sommeil et voulant échapper à la cruauté du réel, elle bascule dans le rêve éveillé, nourri de ses

⁹ - Née en 1959, Salima Ghezali est journaliste. Elle a publié aux éditions La Nation, Alger en 1998, *Le rêve algérien, Arc-en-ciel (chroniques)* qui reprend les 170 chroniques écrites dans son journal, *La Nation*, de 1993 à 1996. Elle a reçu différents prix internationaux en tant que journaliste. *Les Amants de Shahrazade*, d'abord publié en Espagne où il a eu un bon accueil, est son premier roman (Les éditions de l'Aube, 1999, réédité aux éditions Marsa à Alger dans la petite collection de poche).

lectures et de ses fantasmes. Elle imagine la rencontre avec un homme, Salah, au bord du fleuve, « dans les flots de l'Euphrate bruissant des contes de l'Asie continentale qui allaient se déverser dans l'océan indien et dans le golfe persique ». Mais l'homme qu'elle rencontre n'est pas à la hauteur de son exigence et, devant sa suffisance, Shahrazade l'invective durement, le renvoyant à son ignorance et dénonçant l'affadissement qu'il fait subir à sa propre culture : « Un peu avant l'aube, Shahrazade referma le livre sans avoir trouvé l'amant de rêve qui porterait avec elle le poids du jour qui se déchirait sur les malheurs des humbles ».

Pour comprendre cette Shahrazade qui a opté, dit le texte plus loin, pour « une dimension autre », encore faut-il connaître la dimension du personnage de référence et ne pas se contenter de vagues souvenirs des *Mille et une Nuits*, via Aladdin ou Sindbad !¹⁰ Pour communier avec le désir d'absolu et de rage du personnage crée par Salima Ghezali, encore faut-il lire, comme elle, entre les lignes, la poésie d'Imrūl-Qays ou le poème qu'elle traduit à la fin du chapitre.

Ce type de travail qui propose d'analyser au plus près le « métissage »¹¹ de la langue du texte, se situe dans la mouvance des propositions plus globales d'Edward W. Saïd dans *Culture et Impérialisme*, traduit en France en 2000, chez Fayard. L'ouvrage rassemble des idées développées depuis 1978 après l'édition de *L'Orientalisme* et une série de cours professés entre 1985 et 1988 aux Etats-Unis, en Angleterre et au Canada. La volonté a été d'élargir le projet de l'ouvrage précédent pour « dessiner une topographie générale des rapports entre l'Occident moderne et ses territoires d'outre-mer » (p.11). En effet quel que soit le peuple, on peut constater convergences de propos pour tout ce que l'Occident a désigné comme « peuples primitifs ou barbares ». De plus, le chercheur est frappé par un fait : il y a toujours eu résistance à l'arrivée de l'homme blanc :

« C'est cela que je n'avais pas abordé dans *L'Orientalisme* – cette réaction à la domination occidentale, dont l'apogée a été le gigantesque mouvement de décolonisation dans tout le tiers monde (...) Jamais la « rencontre impériale » n'a confronté un Occidental plein d'allant à un indigène hébété ou inerte : il y a toujours eu une forme quelconque de résistance active, et, dans l'immense majorité des cas, elle a fini par l'emporter » (p.12)

Le second livre n'a pas la même visée que le premier. L'essayiste précise alors ce qu'il entend par « culture » dans la double acception du terme et comment « la culture » comprise comme source d'identité conduit à « des conflits meurtriers. »¹² Pour E. Saïd, « la culture est un champ d'efforts humains d'une extraordinaire diversité. » Son choix se porte sur le roman car

¹⁰ - Cf. la traduction de Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel chez Gallimard, 4 volumes actuellement, et le premier tome dans la collection de La Pléiade ; et l'étude de J-E. Bencheikh, *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière*, Gallimard, 1988.

¹¹ - Dans le sens où l'entend Alexis Nouss, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage » dans *Regards croisés sur le métissage*, sous la direction de Laurier Turgeon, Laval, Les Presses Universitaires de Laval, coll. Intercultures, 2002, p.96. Intéressant aussi de lire la postface de Françoise Vergès à *Aimé Césaire, Nègre je suis, nègre je resterai*, Albin Michel, 2005.

¹² Cf. les pages 12 à 15. On peut retrouver des orientations semblables quoique dans un style assez différent dans l'essai d'Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*.

c'est le genre où se déploie le récit que les hommes font de leurs aventures. Les Européens et les Américains des métropoles ont été « confrontés à d'importantes populations immigrées non occidentales sur leur territoire, et à une liste impressionnante de voix nouvelles qui demandent que leurs récits soient entendus » (p. 23). L'objet de ce livre est donc de mettre en relation ces voix :

« Ignorer ou négliger l'expérience superposée des Orientaux et des Occidentaux, l'interdépendance des terrains culturels où colonisateurs et colonisés ont coexisté et se sont affrontés avec des projections autant qu'avec des *géographies, histoires et narrations rivales*, c'est manquer l'essentiel de ce qui se passe dans le monde depuis un siècle. » (p.23)

L'expérience de l'Empire est commune à tous – étant entendu que la notion de « superposition » est à associer à celle de « rivalité »-, elle appartient conjointement aux dominants et aux dominés. La méthode d'E. Saïd est de concentrer ses efforts sur des œuvres individuelles et il entend procéder en deux temps : en les lisant « d'abord comme de grands produits de l'imagination créatrice ou théorique ; puis (en montrant) en quoi elles participent de la relation entre culture et impérialisme. » Cette perspective ne peut être comprise comme l'affirmation d'une détermination mécanique entre création et idéologie mais comme la prise en charge de l'ancrage profond de l'œuvre dans l'histoire car « la culture et ses formes esthétiques viennent de l'expérience historique. »

Etant donné le titre choisi et à la suite de nombreux travaux sur le sujet, E. Saïd donne sa définition de l'impérialisme comme il l'a fait précédemment pour « culture » :

« Fondamentalement, impérialisme signifie visée, installation et mainmise sur une terre qu'on ne possède pas, un territoire lointain où d'autres vivent et qui leur appartient. Pour toutes sortes de raisons, cette perspective séduit certains et implique souvent pour d'autres des malheurs sans nom [...] De même qu'aucun d'entre nous ne se trouve hors de la carte ou au-delà, nul n'est entièrement étranger à la lutte dont elle est l'enjeu. Bataille complexe et captivante, car elle ne se livre pas seulement avec des soldats et des canons mais aussi avec des idées et des formes, des images et de l'imaginaire » (p.41).

Dans tout l'ouvrage, E. Saïd revient avec insistance sur cette idée d'interdépendance, de nécessaire contextualisation de l'œuvre littéraire, du poids de l'histoire dans l'élaboration artistique. On ne peut écrire l'histoire de l'Occident moderne en évinçant les « thèmes impériaux » : on doit, bien au contraire, les mettre au centre que ce soit par l'apologie ou la résistance à l'empire. Cette lecture qui tient compte à la fois des deux processus, celui de l'impérialisme et celui de la résistance, le critique propose de l'appeler « lecture en contrepoint », « lecture contrapuntique » :

« Nous devons donc lire les grands chefs-d'œuvre littéraires, et peut-être aussi l'ensemble de la culture européenne et américaine moderne et pré-moderne, en nous efforçant de mettre au jour, d'élargir, de faire parler ce qui dans ces œuvres est muet, marginal, ou représenté de façon idéologique (je pense aux personnages indiens de Kipling).

Concrètement, « lire en contrepoint », c'est lire en comprenant bien ce qui est en cause quand une romancière signale l'importance d'une plantation coloniale de canne à sucre pour le maintien d'un style de vie bien précis en Angleterre (...) il faut élargir notre lecture des textes pour y inclure ce qui en a été autrefois exclu par la force » (p.118-119).

Ce que nous avons proposé comme approche de la langue du texte et son analyse au plus près des « mots », nous semble pouvoir s'inscrire dans cet effort de lecture en contrepoint pour comprendre les interactions et les réseaux complexes et ne pas se cantonner à une dualité oppositionnelle colonisateur/colonisé.

Dans un recueil consacré à des écrivains du monde arabe, pas nécessairement francophones, intitulé, *Ma langue est mon territoire*, la perspective adoptée pour présenter cette anthologie de périphériques dans le champ éditorial français, est la plus habituelle: celle de « la diversité des voix, des regards »; celle de la construction d'une « langue personnelle » de l'écrivain dans la langue de tous, deux critères applicables à n'importe quel écrivain dans n'importe quelle langue: « Les livres s'écrivent dans le bruissement des langues, dans des métissages de paroles et de parcours, d'histoires individuelles et collectives »¹³.

Cette perspective œcuménique est sympathique. Toutefois elle semble banaliser la notion de métissage et ne pas rendre compte des hiatus, des points de rupture, de cassure, des choix conscients et stratégiques faits par l'écrivain, en position d'exil ou non, dans l'ensemble de son matériau (d'origine, de vie et d'acquis) pour gagner sa place, pour travailler à son positionnement. Les écrivains élisent une part du « soi » qui est un composite et on y élit le manque, le différent, l'insolite. La notion de « texte métis » doit être sans cesse examinée et re-travaillée et ne peut fonctionner comme une référence stéréotypée. Elle est faite de rupture, d'hétérogénéité et d'ambiguïté¹⁴.

Redonnons la parole à Aziz Chouaki, pour conclure. Un des personnages des *Oranges* déclarait déjà « la guerre » au chiffre « Un » mis à l'honneur depuis l'indépendance de l'Algérie, le chiffre « du fascisme absolu. Un parti, UNE langue, UNE religion »¹⁵ et ajoutait :

« Un jour, j'ai pris un mètre cube de terre d'Algérie, et je l'ai analysée avec Djaffar, un copain chimiste, qui a un ordinateur. On a déduit que dans un mètre cube de terre d'Algérie il y a du sang phénicien, berbère, carthaginois, romain, vandale, arabe, turc, français, maltais, espagnol, juif, italien yougoslave, cubain, corse, vietnamien, angolais, russe, pied-noir, harki, beur. Voilà, c'est ça la grande famille des oranges.

Donc quoi ! Donc c'est faux : UN. Etoile en fracture, autant d'éclats de miroir où chacun s'intercepte et se traque en même temps ».

La réponse de l'écrivain est sans ambiguïté :

« Quand on écrit dans une langue, on fait appel à toutes les langues du monde. Refuser l'identique c'est respecter le divers. Et forcément quand une langue domine, il y a résistance, et là où ça résiste, il y a du sens, c'est justement revenir à l'âge pré-Babélien, celui du pluriel. Pour moi, faire dans l'hybride du langage, c'est contrer l'homogène du discours, et, partant, le subvertir »¹⁶.

¹³ - Collection Folies d'encre, Eden productions, 4^e trim. 2001. Cf. Texte de présentation.

¹⁴ - Cf. l'art.cit. précédemment d' A. Nous.

¹⁵ *Les Oranges*, Mille et une nuits, 1998, pp. 40 et 48.

¹⁶ - In Violaine Houdart-Merot, « Variations algéroises : Une Virée de Aziz Chouaki. Présentation et entretien avec l'auteur », dans *Écritures babéliennes*, séminaire annuel du CRTH de l'Univ. de Cergy-Pontoise, 2004-2005, Peter Lang, 2006.