

Nouvelle Génération d'écrivains maghrébins et subsahariens de langue française : nouveaux rapports à la langue française ?

Jaouad Serghini
Université Mohamed I^{er}, Oujda, Maroc



Synergies Chiff n° 6 - 2010 pp. 121-137

« Il y aura toujours des textes qu'on n'épuisera pas : mais on descendra plus ou moins profondément dans leur intelligence, on explorera plus ou moins complètement l'étendue ; et il s'agit là d'habituer, dans ces deux cas, à aller le plus loin qu'on peut »

Gustave Lanson

Résumé : *Un sujet qui a passionné les chercheurs et critiques, et continue à le faire, à travers l'histoire de la littérature maghrébine et subsaharienne de langue française c'est bel et bien la question de la langue française. Toute personne qui s'aventure dans ce sanctuaire de la langue risque fort de subir le destin d'Hylas qui trop charmé par la voix des Nymphes, s'est laissé ravir. Bon nombre d'écrivains maghrébins et subsahariens attestent que la langue française n'est pour eux qu'un simple moyen d'expression, omettant par là d'avouer, d'une manière consciente ou inconsciente, que la langue n'est pas uniquement un simple moyen d'expression, qu'elle est le medium d'une culture, d'une vision du monde d'un être au monde.*

Mots-clés : *littérature maghrébine - littérature subsaharienne - langue française - culture*

Abstract: *A subject that still fascinates university professors and critics in the literature field of French language from Zagreb and Sub-Saharan Africa is precisely the reason of the use of French language as a vector of that literature. Who ventures into this sanctuary of the language, could suffer the fate of Hylas, who enraptured by the Nymphs voices, let himself to be kidnapped. Many writers in French language, from Zagreb and Sub-Saharan Africa, say that this language only serves as a medium of expression, failing to mention, consciously or unconsciously, the fact that a language is rather a mediation of a culture, of a vision of the world and of being in the world.*

Key words: *maghrebian literature- Sub-Saharan literature- French language- culture*

Resumen: *Un tema que sigue apasionando a académicos y críticos en el campo de la literatura de lengua francesa de Zagreb y del Subsahara, es precisamente el por qué del uso de la lengua francesa como vector de esa literatura. Quien se aventure en ese santuario de la lengua podría sufrir el destino de Hylas, que arrobado por las voces de las Ninfas, se dejó secuestrar. Muchos escritores de lengua francesa, de Zagreb y del Subsahara manifiestan que esa lengua solo les sirve como medio de expresión,*

omitiendo, consciente o inconscientemente, el hecho de que una lengua es más bien la mediación de una cultura, de una visión de mundo y de estar en el mundo.

Palabras claves: *littérature magrébina - littérature del Subsahara - lengua francesa - cultura*

Introduction

S'il y a un sujet qui a passionné les chercheurs et critiques, et continue à le faire, à travers l'histoire de la littérature maghrébine et subsaharienne de langue française c'est bel et bien la question de la langue française. Toute personne qui s'aventure dans ce sanctuaire de la langue risque fort de subir le destin d'Hylas qui, trop charmé par la voix des Nymphes, s'est laissé ravir. De nombreux travaux, articles, études, thèses et colloques ont été accordés à cette question de la langue. C'est dire que ce sujet demeure toujours d'actualité. Vouloir parler de la langue comme le signale Assia Belhabib nous met dans l'inquiétude dans la mesure où : « *On ne sort jamais intact à vouloir questionner la langue. Cette difficulté est multipliée quand il s'agit de la langue de l'autre* ». ¹

En effet, parler de la langue, et qui plus est, de l'autre nous installe dans cette zone de contamination substantielle. Certes, bon nombre d'écrivains maghrébins et subsahariens attestent que la langue française pour eux n'est qu'un simple moyen d'expression. Comme si la langue est vouée à la seule fonction communicative à savoir s'exprimer ! Ils omettent d'avouer, d'une manière consciente ou inconsciente, que la langue n'est pas uniquement un simple moyen d'expression, elle est le *medium* d'une culture, d'une vision du monde d'un être au monde. Ecrire dans une langue, et qui plus est, étrangère introduit l'écrivain, qu'il le veuille ou non, au sein de la culture de cette langue, au sein de la vision du monde qu'elle véhicule et le plus important, c'est que l'usage d'une langue étrangère implique la coexistence avec l'identité propre à cette langue.

Les considérations de Sartre dans *Orphée Noir* mettent en exergue ce dilemme², souvent inavoué, des écrivains subsahariens et nous l'étendrons à ceux maghrébins, bien qu'*Orphée Noir* n'en dise mot sur la littérature maghrébine, auquel ils font face. L'emprunt du français par les écrivains subsahariens et maghrébins implique sa réappropriation par ces écrivains qui y inscrivent leurs propres valeurs culturelles, leurs propres visions du monde. De la sorte, un écart substantiel en matière d'usage de cet idiome entre le centre et si nous pouvons nous permettre « la périphérie » se fait nettement sentir. Depuis leur genèse et la littérature subsaharienne et celle maghrébine de langue française se sont hâtées de marquer une rupture d'avec le centre, du moins sur le plan culturel, avec entre autre l'emploi de la langue française.

Kateb Yacine considère le français tel un butin de guerre, Malek Hadad pour lui c'est une pathologie de l'histoire, Khatibi quant à lui s'enthousiasme à tordre le cou à la langue française, Waberi semble avoir une attitude toute indifférente à l'égard de ce qu'il appelle sa première langue de travail, Kourouma dira que « *Parfois le Petit Robert aussi se fout du monde* »³. Comme nous le constatons

les écrivains maghrébins et subsahariens de langue française rivalisent en déclaration quant à leur usage de la langue française, dire qu'ils sentent, même si ce n'est pas avoué de leur part, au plus profond degré d'eux-mêmes l'impact qu'a cet emprunt de la langue qui jusqu'à un passé non lointain était celle de l'occupant.

Il est tout à fait évident que l'emprunt de la langue française, ajouté à ceci les lectures faites dans cette langue, éloignent de sa propre langue maternelle. Cet écart, qui dans bien des cas, engendre une certaine frustration⁴, un certain remords, voire une certaine culpabilité vécue par les écrivains, bien entendu à des degrés bien différents. Rappelons au passage que l'usage de la langue française est lié en quelque sorte à cette question cruciale du nationalisme. Ainsi au Maghreb, l'emprunt de la langue française par les écrivains maghrébins les mettait en position de suspicion en ce sens qu'ils reprenaient cette langue de l'occupant, ce qui était une rude épreuve pour ces romanciers de l'époque, dans la mesure où ils étaient dans le collimateur des défenseurs et pseudo-défenseurs de la langue arabe, langue maternelle et langue du Coran.

Dans ce climat d'inquisition intellectuelle qui excommunie, la revue *Souffles* sera le fief des écrivains et intellectuels franco-maghrébins qui par leurs créations dénonçaient cette attitude de terrorisme intellectuel et mettaient le point sur le fait que la littérature doit être considérée du côté des idées, à l'époque gauchiste, qu'elle avance et non du côté du *medium* linguistique. En Afrique subsaharienne coloniale et post-coloniale, la langue française est un legs du *Maître* blanc. Sa réappropriation se passe sur deux niveaux : le premier c'est celui de cette phase d'écriture comme ou parfois mieux que le modèle blanc, c'est le cas de la première génération, le second niveau voit le passage à l'étape de l'affranchissement, de la démarcation d'avec le modèle. Si nous avons dit que la langue française est un legs du maître nous ne voulons pas dire par là que tout est né avec la phase colonialiste.

Nous n'avons qu'à examiner les travaux de l'Abbé Grégoire rassemblés en 1807 dans son ouvrage intitulé *De la littérature des Nègres* où il est question de récits, surtout de poésie destinée à montrer que l'homme noir est apte à produire et à créer en matière d'art et de littérature. Le colonialisme n'est pas le marqueur déterminant de l'histoire de la littérature subsaharienne et maghrébine. C'est pourquoi les chercheurs ont pris le soin de différencier entre cette terminologie de postcolonial et post-colonial⁵. Le concept postcolonial est à entendre dans le sens d'une résistance, d'une adversité comme le précise Moura en affirmant : « *Le concept de stratégie ou de résistance postcoloniale est plus intéressant. Des modes d'écriture sont considérés : polémiques à l'égard de l'ordre colonial mais surtout caractérisés par le déplacement, la transgression, le jeu, la déconstruction des codes européens tels qu'ils se sont affirmés dans la culture concernée* »⁶.

Actuellement, nous remarquons l'émergence au sein de la littérature subsaharienne d'un discours tout à fait particulier qui commence à nourrir cette littérature sur elle-même et sur son existence. La notion de littérature nationale au sein de la littérature subsaharienne commence à prendre de la prépondérance.

Les écrivains africains de la nouvelle génération sont de plus en plus à l'écoute des discours critiques et leurs œuvres en général tendent à en faire l'écho. Ce vent de modernisme qui s'abat dans le ciel de la littérature subsaharienne et qui commence à la bercer se caractérise par l'exploration de nouvelles voies jusque là insoupçonnées par l'ancienne génération, à savoir l'écriture en langues africaines, c'est le cas par exemple de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop avec son roman *Doomi Golo* (2003), titre en Wolof qui veut dire Fils de singe ou petit fils de guenon, Boubacar Boris Diop semble préférer de plus en plus le Wolof au français.

Ainsi les langues africaines semblent gagner leurs lettres de noblesse sous l'aile de la nouvelle génération. La langue française en terre d'Afrique gagne en éléments à la fois endogènes et exogènes, faits de réappropriation du récit oral traditionnel, d'énonciation qui vient d'un ailleurs différent, d'éléments fertiles et fertilisants du terroir. La langue française en terre d'Afrique est continuellement modelée et remodelée en dehors d'un exotisme blafard afin qu'elle puisse épouser les contours si escarpés, si sinueux de la pensée de l'homme africain. Avec l'avènement de la nouvelle génération d'écrivains subsahariens et maghrébins, la langue française est soumise à la mortification. L'exemple est celui de l'écriture de Mabanckou, Waberi, Kossi Efoui et de Maurice Bandaman, à l'insémination artificielle avec Kourouma, Leftah, au clonage et au collage polyphonique avec Boubacar Boris Diop, au métissage avec Salim Bachi, Koffi Kwahulé.

Ce n'est là que quelques noms que nous citons juste à titre représentatif, sinon la tentation est grande de dresser toute une généalogie d'écrivains de la nouvelle génération qui se démarquent de plus en plus par leurs thématiques et l'usage du français langue d'emprunt. Il est un écart à la norme qui est prôné tout au long de la création romanesque de cette nouvelle génération. Toute une nouvelle conception de l'écriture s'en dégage à travers leurs récits, une langue à part ; une langue en action, un style rénovateur prend forme caractérisant ainsi la modernité au sein du champ littéraire maghrébo-saharien.

Qu'en est-il de ce dynamisme de la langue de cette nouvelle génération de romanciers maghrébo-sahariens ? Comment la langue est-elle traitée ? Et en quoi réside en fait cette modernité ? Des questions qui interpellent toute personne s'intéressant de près à cette évolution de cette littérature que nous oserons nommée africaine, faisant par là fi de l'esprit nationaliste des Etats africains post-coloniaux qui s'emploient activement à chercher des éléments différenciateurs dans un esprit de quête identitaire.

1. L'anticonformisme linguistique

*« Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément ».*

Boileau

Le livre d'Alain Mabanckou *Verre Cassé* nous retrace le destin de toute une fresque humaine abritée par cet espace sordide qu'est le bar. Le narrateur Verre Cassé s'est fait le scribe de témoignages de personnages déçus

appartenant à différents horizons, et dont le point commun qui semble les unir est l'alcool. Tous sont des buveurs invétérés de même pour le scribe Verre Cassé. À travers le cahier qu'entretient Verre Cassé, nous entrons de plain-pied dans une autre réalité sur l'Afrique reflétée par ces vies qui fréquentent le bar. Le texte devient ainsi l'ultime tentative de rendre compte, d'échapper au réel intolérable. L'écriture s'affranchit de ses contraintes extérieures : militantisme, engagement, négritude et autres... pour célébrer le nouveau rapport de l'écrivain au monde par le biais du signe. Ces parcours vertigineux de vies déchues que retrace Verre Cassé dans son cahier prennent forme au sein d'un espace évocateur à savoir le bar qui se métamorphose, tout au long du livre, en un parloir. Au sein de ce microcosme des vies et des destins défilent laissant ainsi entrevoir un drame incommensurable.

Au delà du vin, que d'injustices, que de désespoirs et de désespérances. Verre Cassé à qui L'Escargot entêté a confié la mission de consigner la mémoire du bar « *Le Crédit a voyagé* » semble faire fi de cette conception de l'art mentionnée dans les vers de Boileau, il a choisi d'adopter une langue subversive, une langue anticonformiste, une langue qui s'apparente au déferlement de la lave d'un volcan en pleine éruption ravageant ainsi tout ce qui peut entraver son écoulement. Verre Cassé rend compte de cette vision de l'écriture en disant : « *mais je les dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, (...), je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ça serait alors l'écriture ou la vie, c'est ça, et je voudrais surtout qu'en me lisant on dise (c'est quoi ce bazar, ce souk, ce cafouillis, ce conglomérat de barbarisme, ..., et je répondrais avec malice « ce bazar c'est la vie, ... »* (Mabanckou 160-161).

Ainsi se dévoile les contours de cette écriture qui se veut rebelle, qui manifeste non sans vergogne ce désir de briser toutes les règles de rhétorique. Une vision intimiste de l'écriture est donnée par ce néo-griot à savoir Verre Cassé, ce dernier réagit contre toutes les règles et les normes jusque là adoptées et approuvées par le centre-référence. Une écriture à l'état primitif prend forme tout au long de *Verre Cassé*, puisque Verre Cassé refuse ce qualificatif d'écrivain tout au long du livre. Une langue du peuple est en train de se frayer un chemin au sein de la littérature, elle côtoie la langue épurée des écrivains de renommée mondiale ! Et quand nous disons qu'il s'agit d'une langue du peuple, nous sous-entendons qu'il s'agit d'une langue sans ornements ni fioritures, une langue pure, une langue frondeuse et anticonformiste à la fois.

Cette langue est qualifiée « *de langue de merde* ». Ce qualificatif crument jeté à la face du lecteur nous paraît tout à fait cohérent du moment que cette langue s'insère étroitement à l'espace du bar, donc elle ne peut qu'être rebelle, provocante et insolente, non pas dans le sens péjoratif du terme bien entendu. Une langue de l'éclatement dans tous ces sens, pareil à celui de la vie et, pour reprendre une expression de Mallarmé, « *penser, c'est écrire sans accessoires* ». Dans *Verre Cassé*, les mots sont ceux de la vie. Certes,

cette dernière est brutale, sans suite, sans chaîne, illogique et contradictoire même ! N'empêche que ces mots, auxquels le scribe Verre Cassé leur a confié le germe adéquat, épouseront ses contours si sinueux, ils transposeront son éclatement. A noter aussi que dans *Verre Cassé*, nous n'avons en aucun moment cette image du grand maître écrivant seul dans sa mansarde en train de méditer et d'épancher noir sur blanc ce que l'inspiration lui dicte. Par contre, ce qui nous est donné à lire, nous lecteurs, c'est plutôt l'image d'un instituteur en train de noircir les feuilles d'un cahier en toute spontanéité ; et au lieu d'avoir une écriture nous avons ce que Verre Cassé appelle lui-même « *griffonner* ».

Comme s'il s'agissait de notes prises à la hâte, des notes dont la vocation est d'immortaliser une parole éphémère pour lutter contre l'oubli. Consigner le patrimoine oral, écrire l'oralité pour préserver la mémoire des peuples, tel est le constat auquel parvient Mabanckou. L'écriture de l'oralité pour la postérité est l'ambitieux projet de Mabanckou qui veut montrer qu'il est tant de parler le roman, que l'oralité considérée comme intrinsèque aux traditions et aux coutumes africaines doit accéder au statut de l'écrit pour échapper aux griffes du temps et de l'oubli. Sous forme d'une profession de foi, l'Escargot entêté dira que : « *Les gens de ce pays n'avaient pas le sens de la conservation de la mémoire, que l'époque des histoires que racontait la grand-mère grabataire était finie, que l'heure était désormais à l'écrit parce que c'est ce qui reste, la parole c'est de la fumée noire, du pipi de chat sauvage* » (Mabanckou 11).

Verre Cassé aux allures d'un conteur, par son entreprise qui consiste à consigner par écrit les différentes histoires des différents personnages du bar « *le Crédit a voyagé* », a choisi de ne pas rompre avec l'héritage ancestral à savoir l'oralité, il le perpétue en fait tel un griot, sauf que ce griot en est un, mais des temps modernes. Il est un trait tout à fait particulier qui caractérise l'oralité au sein de *Verre Cassé*, c'est qu'elle est transposée par une langue oralisée si nous pouvons nous permettre cette terminologie. C'est-à-dire une langue qui écrit l'oralité en tout ce que celle-ci recèle de spontané, de virevoltant et d'anticonformiste à la fois et pour ce faire cette langue se voit obligée de briser tous les carcans qui cloisonnent l'expression et la cantonne à la fois pour épouser à bras le corps l'oralité.

Cependant, cette attitude vis-à-vis de la langue qui plus est, d'emprunt, nous pousse à nous demander : quelle raison nourrit cet anticonformisme ? Que cache-t-il en fin de compte ? Et pourquoi Verre Cassé ne cesse-t-il pas tout au long du livre de rappeler qu'il n'est pas un écrivain, et que ce qu'il est en train d'écrire ne s'apparente guère à un roman ? N'est-il pas en fait un appel fervent à reconsidérer la littérature subsaharienne à l'ère de la mondialisation et d'Internet, voire même une critique au sein de l'écriture ? N'y a-t-il pas une ferme volonté de déloger la critique de sa tour d'ivoire et de son académisme péremptoire l'invitant par la suite à revoir ses mécanismes et pratiques de lecture ?

Les questions que nous nous sommes posées trouvent une réponse une fois que nous aurons accepté le fait qu'actuellement « *la littérature moderne ne peut-être que critique* »⁷ comme l'affirme Octavio Paz. C'est dire que les écrivains de la nouvelle génération tendent à utiliser la littérature comme critique

alternative dont le but est d'ouvrir d'autres pistes de recherches, et surtout en matière de réception, jusque là insoupçonnées par les critiques. Certes la littérature subsaharienne et celle maghrébine de langue française sont nées dans la contrainte (le colonialisme) et depuis, les critiques considèrent souvent les œuvres uniquement comme miroir d'une réalité sociale douloureuse. Pour la littérature subsaharienne, tout semble être analysé sous le dôme du militantisme et plus généralement sous l'éventail de la négritude. La critique qui s'y intéresse souvent la traite uniquement sous l'optique du militantisme, de l'identité et du rapport de l'homme noir à la civilisation conquérante. Les études consacrées à cette littérature sont souvent ethnologiques. Ainsi, d'intéressantes pistes de recherches, concernant un nombre assez important d'œuvres, demeurent inexplorées et insoupçonnées par la critique jusqu'à nos jours.

De Senghor à Césaire passant par David Diop, Mongo Béti, Cheikh Hamidou Kane, Sony Labou Tansi et d'autres noms, les études consacrées à ces auteurs se limitent souvent à dégager la représentation de la société dans les œuvres, à se focaliser uniquement sur l'idée de l'écrivain témoin. Du coup, la littérarité des œuvres s'en est vue totalement négligée pour ne pas dire méconnue. Quant à la littérature maghrébine, à sa genèse les textes étaient jugés trop hermétiques, insaisissables voire déroutants. Ce qui avait une certaine répercussion sur la réception à laquelle ils avaient droit, que ce soit au sein du Maghreb ou à l'extérieur, et qui était souvent restreinte. L'idéologie radicale qui animait les esprits des écrivains maghrébins de l'époque de la revue *Souffles* les poussaient à explorer différentes techniques esthétiques et scripturales dans un désir de rompre avec l'héritage colonial jugé incapable de transposer l'âme maghrébine trop longtemps muselée et frustrée. Une réhabilitation du patrimoine local prenait forme en revisitant mythes, légendes, textes religieux, contes et tout ceci avec une certaine violence au niveau du texte comme l'avait remarqué et noté Marc Gontard⁸. C'est dans cette optique que Mabanckou tente par son livre *Verre Cassé* de replacer les choses à leur juste place. L'anticonformisme de son personnage Verre Cassé aspire à reconsidérer le champ littéraire subsaharien sous l'optique d'un autre microscope : « *A-t-on jamais vu un verre cassé être réparé* » (Mabanckou 134).

Le regard ainsi sera complètement autre, il sera question d'une vision déformée tout au long du livre, un recul raisonneur sera pris par rapport aux données admises. Fini avec ces débats d'ethnicité usés jusque la moëlle, place désormais à l'écriture qui embrasse la vie à bras le corps ! Une écriture qui remet tout en cause à commencer par la langue : « *Ce qui était important dans la langue française, c'était pas les règles mais les exceptions, je leur disais que lorsqu'ils auraient compris et retenu toutes les exceptions de cette langue aux humeurs météorologiques, les règles viendraient d'elles-mêmes, les règles couleraient de source et qu'ils pourraient même se moquer de ces règles, de la structure de la phrase une fois qu'ils auraient grandi et saisi que la langue française n'est pas un long fleuve tranquille, c'est plutôt un fleuve à détourner* » (Mabanckou 153).

C'est ainsi que Verre Cassé conçoit la langue française, cette vision transpose d'une manière claire et nette l'entreprise qui consiste à aller à l'encontre du courant, à faire fi de la rhétorique, à tordre le cou à cette langue d'emprunt. Les

mots de France auront à se plier, à se soumettre, pour épouser les contours parfois si sinueux, si complexes de la pensée et du vécu de l'homme africain. Cette langue qualifiée de « *fleuve* » par Verre Cassé, coule dans un terrain si accidenté, si escarpé à la fois qu'il lui faut parfois s'opposer aux règles de la gravité.

L'anticonformisme linguistique nous est également rendu par la langue du djiboutien Waberi. Les livres de Waberi que nous avons consultés, à savoir : *Transit*⁹, *Balbal*¹⁰, *Aux Etats-Unis d'Afrique* sont mus par le désir ardent d'harmonie des genres. Les limites dès lors ne sont pas perceptibles. Entre poésie, conte, essai, la langue de Waberi oscille nonchalamment telle une reine qui rappelle les vestiges du royaume Bambara. La langue de Waberi dans un élan élégiaque chante et célèbre la communion des sens, la fusion des maux aux mots ; la fusion de la poésie à la prose.

Epris de poésie Waberi accorde les rythmes des phrases à la musicalité de l'imagination comme le montre ces phrases extraites de *Balbal* et d'*Aux Etats-Unis d'Afrique* où le jeu des allitérations transforme la prose en une subtile poésie :

« *Je défais ma mémoire comme Anab seule sait dénouer ses longs cheveux noirs et soyeux. Anab, ma sœur, mon unique amour, mon lopin de paix et ma douce citadelle. Anab, ma sœur, mon désir, ma douleur. Anab, ma sœur, mon unique amour, mon étoile ignée. Anab, mon cœur de palmier, ma Néfertiti* » (Waberi 19).

« *Je viens à la vie, et me voici devant tes yeux d'argile. Je viens à la vie et me voici hors la forge familiale. Nous sommes jumeaux, unis pour la vie. Je suis de fer, tu es de chair. Nous serons liés toujours, peau contre peau. Tu paraderas avec moi, je serais ton œil de soleil* » (Waberi 141).

Par ailleurs dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* nous découvrons cet aveu omniprésent de l'auteur : « *Le français est une langue monotone, dépourvue d'accent et de génie (...) Est-ce vraiment si nécessaire d'apprendre cette foutue langue, fût-elle maternelle ? Une langue en mal d'écriture et de savoirs fixes. Une langue en manque de gloses, d'analyses, (...), une langue sans revues et, bien entendu sans académie ni panthéon* » (Waberi 194).

Que faut-il comprendre par cette position acérée pour la langue française sous la plume de Waberi ? D'autant plus que c'est sa « *première langue de travail* » comme il l'affirme lui même ! Comment inscrire et où inscrire cet aveu ? A notre risque et péril, nous allons risquer une réponse à cette prise de position de Waberi face à la langue d'emprunt. Nous essayerons des clefs personnelles, ce qui expliquera par la suite cette intertextualité au niveau de notre lecture privilégiant certains canons par rapport à d'autres. Que la langue française soit aux yeux du narrateur une langue « *monotone* », « *en mal d'écriture* », une langue « *dépourvue de génie* » n'est à notre sens qu'un désir de fustiger ce rapport aliénant à la langue. Il est question d'une entreprise qui consiste à rehausser au rang d'idiome universel la langue africaine maternelle à savoir le « *Somali* », ainsi Waberi dira lors d'un entretien donné à l'Université de Brême en Allemagne que : « *Pour moi aujourd'hui la langue française, j'ai ni fierté à la maîtriser, ni orgueil. Ça me paraît tout à fait normal. C'est ma première*

langue de travail mais il n'empêche que j'ai une langue maternelle que j'adore qui est le Somali »¹¹.

« *Ni fierté ni orgueil* » à maîtriser le français, mais si c'était sa propre langue maternelle, langue véhiculant la culture de sa propre patrie, langue de sa propre identité et de son appartenance, la langue de son passé, de ses ancêtres, de son patrimoine, langue de son imaginaire, langue des mythes et des contes ; la langue que le père, la mère, l'épouse, la fille, le fils, le village et tout le pays parlent, n'éprouvera-t-on ni fierté ni orgueil à l'égard de sa langue maternelle ! Le lien à la langue maternelle est si étroit, si consubstantiel que le fait de s'en sevrer est de l'ordre de l'impossible sinon quelle explication donner à ces intrusions des expressions africaines qui parsèment ici et là les livres de Waberi ? A tel point qu'*Aux Etats-Unis d'Afrique* use d'une astuce paradoxale, le livre qui se présente dans son état matériel en langue française n'est pas écrit en français mais dans la langue fédérale, le Somali, la langue des Etats-Unis d'Afrique ! Le personnage central du livre Malaïka dont la langue maternelle est le français tente par le biais de ces fameux « *dictionnaires Ethiopiques* » d'apprendre cette langue fédérale qu'est le Somali.

Comme nous pouvons le constater Waberi pousse le lien à la langue jusqu'à l'engagement dans la mesure où le vrai roman est à lire non pas sous le microscope francophone mais celui local, celui de la langue mère, le Somali ! L'hégémonie de cet espace des Etats-Unis d'Afrique embrasse tous les domaines, la culture est tributaire désormais de cette langue africaine. L'anticonformisme linguistique de Waberi est également transposé par cette mortification de la langue française : « *Es-tu-ma-la-de ?* », « *Co-mment t'a-ppe-lles-tu ?* », « *Où ha-bi-tes-tu ?* », « *As-tu- des frè-res ?* »..., la plume de Waberi est devenue dans ce livre un pilon qui martèle la langue française sans merci. Un processus de déconstruction est enclenché vis-à-vis de la langue d'emprunt en toute lucidité. Waberi détruit le français formellement.

Cet anticonformisme linguistique est un désir d'affranchissement manifesté par Waberi à l'égard du français, il semble exprimer sa liberté au niveau des choix adoptés en matière esthétiques et fictionnelles. Le français est dégorgé pour reprendre l'expression de Sartre par l'écrivain djiboutien, il est question d'un autre français, étranger à celui du centre. Un autre idiome est désormais ressuscité et réactualisé par Waberi, un français qui ne vient pas de la France, un français dont la France n'a aucune tutelle dessus, un français telle la brebis galeuse qui n'attend en aucune manière la voix du seigneur pour regagner le troupeau ! Par ce rapport à la langue française, le centre se trouve escamoté puisque l'idiome qui fait son identité une fois utilisé à l'extérieur du centre échappe à tout conformisme, à tout aspect canonique. Waberi semble dire que la langue française utilisée en France, le centre, est différente lorsqu'elle s'expatrie dans différents contrées. Certes et l'écrivain français et celui non français travaillent dans le même idiome et s'expriment en français ; mais la différence est flagrante et c'est ce qu'entend montrer Waberi dans son livre *Aux Etats-Unis d'Afrique*.

2. La langue hors-pouvoir¹²

« Les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête ».

Roland Barthes

Certes, l'écrivain écrit conditionné par ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, ce qu'il sait et ce qu'il ignore, ce qui est soi et autre en lui. Il écrit également ce que le langage le force à écrire, et c'est en ce sens, que la parole force l'écrivain à parler, mais il ne peut le faire que lorsqu'il revient des profondeurs où il ne peut faire qu'exister. Aussi l'entreprise scripturale requiert-elle de l'écrivain non seulement une façon spécifique de la pratiquer, mais encore de se placer dans des conditions tout à fait particulières, telles qu'elles soient propres à libérer la disponibilité créatrice des situations susceptibles de limiter ou d'aliéner son épanouissement. Dans sa leçon inaugurale au collège de France, Barthes met l'accent sur le rapport entre la langue et le pouvoir et l'incapacité à échapper au pouvoir dans la mesure où il est en acte dans la langue : *« Dès qu'elle est proférée, fût-ce dans l'intimité la plus profonde du sujet, la langue entre au service d'un pouvoir »*¹³.

Ainsi la littérature, selon Barthes, se dresse telle une esquivante ou une échappatoire :

« Il ne reste, si je puis dire, qu'à tricher avec la langue, qu'à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, (...), qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d'une révolution permanente du langage, je l'appelle pour ma part : littérature » (Barthes 16).

Si la littérature ne peut se dire hors la langue cela implique qu'elle est consubstantiellement liée au politique. La pratique littéraire en tant que mise en application fictive, d'un projet de société par un écrivain, fait écho à la vision du monde qu'a l'écrivain sur la société, sur les relations de pouvoir qui gouvernent les citoyens au sein d'une société quelconque.

L'histoire de la littérature maghrébine de langue française nous fait savoir que l'écrivain se faisait tantôt témoin qui avait la tâche de tout circonscrire tel un inlassable scribe, tantôt analyste-observateur qui décortique les maux sous le microscope des mots. Les années 1990 vont connaître une évolution notable en matière d'écriture chez les nouveaux venants dans le champ littéraire marocain francophone. Les différentes mutations que connaît la société marocaine surtout en matière de droit de l'homme, ajouté à cela l'émergence de la société civile vont avoir un impact notable sur la production romanesque de la nouvelle génération. Les années 1990 connaîtront l'émergence d'une écriture qui va rompre radicalement avec le discours idéologique des prédécesseurs. Les écrivains de la nouvelle génération excellent dans l'ironie à la Voltaire et leurs écrits sont de fins diagnostics de la réalité en dehors du sanctuaire idéologique.

L'œuvre du marocain Mohamed Leftah entre dans ce cadre de rupture avec les discours à la consonance idéologique de la première génération. Leftah est un écrivain à la plume dressée au carrefour des vents littéraires, son écriture semble prendre racine dans les entrailles de cette terre à la glaise endémique, une glaise matricielle de la littérature mondiale. Avec Leftah, il s'agit d'une

vision dialogique de l'écriture qui est donnée à lire. Leftah écrit et dialogue avec, et lecteur et écrivains, il adresse des clins d'œil à la fois implicites et explicites au lecteur qui devient de la sorte un complice de cette écriture leftahienne, comme l'attestent ces extraits :

« Comme tu le sais déjà toi, lecteur adulte et croyant (musulman), que ' le paradis est sous les talons des mères ' » (Leftah 13) ; « Mais le serment que je veux te rappeler, lecteur précocement sevré comme moi, c'est celui-là où, revenu à une innocence confondante, tu t'écris : ' -Par labzizila ! « Par le petit sein ! ' » (Leftah 14) ; « Je pourrais reprendre textuellement à mon compte cette confiance de l'auteur de *La Mémoire tatouée* » (Leftah 107).

*Au bonheur des limbes*¹⁴ est un livre qui fait l'apologie de la lecture et au delà de la littérature en général. Au sein du grand Yang-Tseu-Kiang livresque, la langue de Leftah dans un rapport fusionnel qui n'est sans rappeler celui du yin et du yang s'harmonise à jamais avec la pensée de l'auteur permettant ainsi la grande traversée de ce grand et mythique fleuve qu'est la littérature, en toute sérénité. La langue de Leftah façonne son doux cheminement pareil aux ruisseaux qui affluent vers le delta. Cette langue, Leftah l'entend hors-pouvoir, il lui communique ce germe mutant, capable de transcender les différentes barrières entre les genres, un germe qui évolue en toute symbiose entre poésie, récit et essai.

La plume de Leftah scrute les fins fonds de la nature humaine pour en extraire la quintessence du Beau. Au sein de l'obscurité, de la laideur Leftah, dans une entreprise qui n'est sans rappeler Baudelaire, trouve matière d'être de l'écriture qui devient par la sorte une réelle aventure au sein des mots, des mots à lui et des mots d'autrui. Des mots qui vont faire de cette langue toute particulière un porte parole de la voix de la liberté et de l'affranchissement. Au commencement, c'est « *le Vin ! L'Écriture !* » (Leftah 12). Dès le début, Leftah donne le ton à cette langue qui oscille entre le profane et le sacré¹⁵, au sein de cet espace enchanteur qu'est la « fosse », Leftah donne libre cours à sa transe linguistique. La langue sera liquéfiée dans le jus de treille qui délie la langue de tous les ornements fades. Cette langue, Leftah la veut une résistance contre les ostracismes de l'idéologie totalitaire « *le roman ou la cité solaire, telle est l'alternative. L'infini de la liberté romanesque, ou le carcan de fer et de feu du discours clos et parfait* » (Leftah 27).

Cette langue hors-pouvoir est un acte de liberté farouchement crié par Leftah, elle fouille dans l'obscurité de l'existence humaine afin d'en extraire le beau dans toute sa nature primitive et humaine. Leftah est un écrivain qui écrit en écho à la littérature universelle. Son œuvre est traversée par une fresque de textes littéraires qui l'inscrit dans le panthéon universel. A travers l'amour fou qu'il voue aux mots, Leftah endosse la gangue d'un subtil courtisan, face à cet idiome qu'est la langue française. Il la berce, la dorlote, la caresse, l'embellit, la couvre de biens pour qu'elle se fasse de plus en plus subtile, de plus en plus fine. Cette parure linguistique, Leftah la veut outre-mot, L'écriture associée au vin instaure un rapport d'écoulement qui dans son mouvement charrie ivresse, charme, sens, jouissance, amertume, frustration et rébellion : « *Le Vin ! L'Écriture ! Il me semble que ces deux rivières, qui charrient drames et enchantements dans*

le cours tortueux de ma vie, ont pris naissance dans un fleuve à l'écoulement autrement plus nécessaire, plus ample, (...), plus harmonieux. Immémorial ! Et au-delà de cet écoulement tiède et lacté, (...), dans les flux primordiaux, pulsatiles, plasmatiques, du sperme et du sang » (Leftah 12-13).

Et qui peut freiner cet écoulement qui telle une lave se répond partout ? Cette langue hors-pouvoir célèbre l'amour, la liberté et l'affranchissement de l'être. La langue de Leftah est telle cette fronde avec laquelle David abat le géant Goliath. En effet, Leftah lance des projectiles dévastateurs contre les prêcheurs de l'inquisition intellectuelle. Sa langue dénonce d'une manière virulente les certitudes, qui ne tiennent qu'à un fragile crin tel celui qui maintenant suspendue l'épée de Damoclès, de cette « cité solaire », fief des inquisiteurs : « *le nouveau Chahrayar, le nouveau tyran qui a pris aujourd'hui le visage grimaçant et insoutenable de foules manipulées, fanatisées, hurlantes, t'épargnera-t-il Shérazade ? À la prochaine aube blême, blême sang qui s'annonce ? Leur aube. L'aube noire de Torquemada, du nouveau, de l'éternel Grand Inquisiteur* » (Leftah 26). Ce qui est notable dans cette dénonciation, c'est qu'elle s'opère au travers d'une langue quand bien même subtile, raffinée et élégante. Le bonheur des mots au sein du royaume des limbes, Leftah le confectionne tel un fervent disciple qui, loin de prêter aveugle allégeance au maître, s'en écarte avec cet emploi haut en couleur, riche en extraversion, concernant cette matière qu'est la langue.

Le « je » qui assure la narration au sein du livre, tient aussi son rôle au sein de cette humanité abritée par cet espace sordide qu'est « *la fosse* ». Pour le lecteur critique, les limites ne sont guère visibles entre ce « je » et Leftah qui souvent se manifeste clairement aux yeux du lecteur sans aucun ornement ni artifice. Il semble que Mohamed Leftah veuille toucher, tâter de ses propres mains celles du lecteur qui a l'apparence du djinn : « *J'écris pour les djinns* », lit-on dans la nouvelle inédite de Leftah, *L'écrivain face aux djinns*¹⁶. Nous avons voulu citer cette nouvelle dans la mesure où elle pointe du doigt le rapport qu'a l'écrivain à son auditoire, à ses lecteurs. Il semble que Leftah attache une importance quasi-obsessionnelle d'habiter ses mots. Il les hante, mais loin de l'étouffement, d'une manière subtile, sans pour autant prêter la moindre attention aux conventions : « *J'accepte les risques de ce jeu ténébreux, transgresseur et ludique. (Et parfaitement innocent ? si la définition de Roland Barthes n'était ni paradoxale ni choquante, mais contenait une part essentielle de la vérité de l'écrivain, à savoir que celui-ci est un homme, un homme-enfant qui continue de jouer avec le corps de sa mère ?* » (Leftah 21).

Dès lors, Leftah entreprend sa chevauchée à plein galop, en toute liberté dans une entreprise qui fait fi des canons fixés par la tradition littéraire. Mohamed Leftah par sa transgression des normes désire déloger la critique de son académisme acéré. Par son mélange des genres, son omniprésence derrière les mots qu'il épanche, son amour fou des mots, sa manière de couper la parole à ce narrateur qu'il nargue en toute liberté, Leftah rehausse la langue au rang d'un culte qui oscille entre Hylas le charmé et Prométhée le rebelle. L'écriture leftahienne est un cheminement au sein des autres textes, la langue fusionne avec les autres langues, elle se fait célébration de la l'amour, de la liberté et de la littérature. Tel un amoureux des mots, Mohamed Leftah « *ne cesse en effet,*

de courir dans sa tête, d'entreprendre de nouvelles démarches et d'intriguer contre lui-même »¹⁷. Sa langue tremble de désir et dans son paroxysme amoureux, Leftah le communique au lecteur qui, de la sorte, demeure fasciné devant cette langue qui scrute avec une telle délicatesse la nature humaine dans ses moindres recoins en quête de la quintessence du Beau. Dans ce désir de séduire, nous retrouvons l'écho dans *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes qui, à un moment donné, nous confie que : « *J'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je sou mets la relation* » (Barthes 87).

3. La langue, voix du métissage

« *Le métissage autorise en effet la production, et pas seulement la reproduction ou la survie de la différence. Mais c'est précisément parce qu'il autorise, de façon pleine et directe, la créativité et l'invention qu'il lui est difficile, voire impossible, de se relever au niveau politique ou juridique* ».

Michel Wieviarka

Cette reproduction-production sous la gangue du métissage dont parle Wieviarka, se concrétise à travers ce métissage entrepris par l'algérien Salim Bachi dans son livre *Le Chien d'Ulysse*.

La réécriture du mythe d'Ulysse par Bachi qui s'inscrit dans une visée intertextuelle n'est en fait qu'une entreprise de l'écrivain algérien de réactualisation du passé dans le présent, le présent algérien quand bien même douloureux. Le processus génétique du texte a pour toile de fond le récit épique, ainsi suppose-t-il une mémoire littéraire du lecteur qui est invité par la suite à se munir des outils lui permettant de déchiffrer cette intertextualité dont regorge le livre. La référence à l'Odyssée oriente la construction du sens par le lecteur de ce livre. Dès le prélu de, le lecteur cherche pour lui des éléments repères et rassurants à la fois qui lui permettent de faire la jonction entre sa propre mémoire littéraire, suffisamment imprégnée par le récit épique, et la réutilisation de ce récit par Bachi. A sa grande surprise et enchantement à la fois, le lecteur découvre qu'il est à mille lieues de l'Ulysse de l'Odyssée et ceci malgré les références qui y renvoient de temps à autre. La tentative de déstabilisation du lecteur par Bachi se concrétise en fait, à travers cette langue finement travaillée et soumise au processus du métissage interculturel.

La conception de la langue en tant que voix du métissage par Bachi se décline, dès l'*incipit* du livre, avec l'apparition de cet espace de la ville de « *Cyrtha* », ville imaginaire, ville de tous les maux de toutes les outrances : « *Cyrtha grosse de tous les méfaits, des exactions de ses tortionnaires, flics, terroristes, corrompus, taupes de la Force militaire, (...), Cyrtha envahit de toute la force de ses ruelles, de son fleuve de pierre, (...), ma cervelle étroite* » (Bachi 13). Par l'usage de l'agrammaticalité lexicale, Bachi instaure un rapport de similitude entre la ville de l'énonciation « *Cyrtha* » et la ville épique Ithaque dans la mesure où la graphie correcte est Cirta, l'ancienne ville Numide. L'interférence loin de gêner la communication crée un effet de perturbation sémantique pour le lecteur qui est invité à convoquer sa mémoire littéraire afin d'y voir clair.

La graphie de Cyrtha est en quelque sorte un connecteur qui fait office de pont entre texte et intertexte. Cyrtha est ainsi l'agrammaticalité lexicale d'Ithaque dans la mesure où dans Cyrtha nous avons en quelque sorte Ithac, ne serais-ce que phonétiquement. A ceci s'ajoute le fait que cette ville de Cyrtha, sortie de l'imaginaire est le foisonnement de plusieurs villes algériennes auxquelles elle renvoie : Cyrtha est à la fois Alger la capitale ville maritime « *Cyrtha ouvrait sur la mer* » (Bachi 86) ; Annaba ville qui allait connaître l'assassinat du président Boudiaf et à laquelle renvoie cette indication temporelle dans le roman « *le 29 juin 1996* » (Bachi 23) ; Cyrtha est également Constantine, qui à l'époque Numide, était Cirta. Nous constatons ainsi que cette ville imaginaire recouvre une pluralité de références historiques et physiques mêlant ainsi tous les repères et ceci dans une visée métisse qui se veut quête identitaire.

Le livre de Bachi est le lieu où s'opère ce métissage littéraire à travers la réécriture de l'Odyssée. Cette reproduction-production au sens de Wieviarka sous la bannière du métissage, nous nous demandons si elle obéit à des modalités de conduite ou si elle est aléatoire, voire subversive. En fait, quand nous parlons de métissage, ce qu'il faut retenir, c'est que « *la grande et seule règle du métissage consiste en l'absence de règles. Aucune anticipation, aucune prévisibilité ne sont possibles. Chaque métissage est unique, particulier et trace son propre devenir. Ce qui sortira de la rencontre demeure inconnu* »⁹.

Dans ce sens, nous lecteurs serons témoins d'une gestation d'un sens tout à fait nouveau et inopiné au sein du livre de Salim Bachi, dès lors le conditionnement ou ce que les spécialistes de la programmation neurolinguistique (PNL) appellent ancrage sera soumis à rude épreuve, et la question qui revient en leitmotiv tout au long de la lecture du roman c'est : retrouvera-t-on la réactualisation, la parenté avec l'Odyssée ? La convocation du mythe par un écrivain nous la concevons selon deux possibilités : la première, c'est que cette convocation se fait dans un rapport de télescopage qui met en exergue une certaine différenciation ; le mythe est soumis à un processus de mortification voire de démythification. La seconde possibilité, c'est celle d'une réactualisation du mythe dans une optique de continuité.

La langue avec laquelle Bachi épanche sa diégèse noir sur blanc, tout au long de son livre, se veut une distanciation avec le récit odysseén. La langue n'a pas comme fonction et vocation de réécrire l'Odyssée dans ses moindres péripéties, elle se refuse fermement à un quelconque emprisonnement que ce soit. La réécriture du mythe n'est en fait qu'un trompe-l'œil, un subterfuge de Bachi afin de se soustraire au poids écrasant du mythe. L'écart avec le mythe d'Ulysse est nettement flagrant tout au long du livre : « *Parfois je me laisse aller à des écarts de langage* » (Bachi 15), dira Hocine à un moment du roman. L'écart linguistique a pour corollaire l'écart sémantique dans la mesure où le sens vrai du livre se trouve à l'extérieur du mythe, il s'agit d'un exo-sens. La langue métisse, si nous pouvons nous permettre cette terminologie de Salim Bachi balaye non pas d'un seul coup le discours mythique en tant que tel, mais plutôt le mythe en tant que discours simplifié regorgeant de stéréotypes et d'images aberrantes. Dès lors, l'oubli se présente telle une condition *sine qua non* à cette entreprise de libération du sens : « *Au commencement était l'oubli. La naissance de la mémoire*

débutait par une absence de traces » (Bachi 256). La langue s'en charge de cette déperdition opérée au niveau du sens. Ce détournement sera tel que le lecteur perd tous les repères, bien entendu en rapport avec sa propre mémoire relative à l'Odyssée, au sein du livre qu'est *Le Chien d'Ulysse*. L'exemple que nous allons traiter dans ce qui suit, à savoir l'étape du Polyphème, le monstre à l'œil unique au front, attestera le constat avancé.

L'Odyssée nous apprend qu'Ulysse et quelques-uns de ses compagnons s'aventurent dans la grotte du Polyphème, que pour s'en échapper Ulysse le fait souler et, profitant du sommeil du monstre, il lui crève l'œil avec un pieu. L'image du Polyphème dans *Le Chien d'Ulysse* s'en trouve altérée dans la mesure où des éléments nouveaux sont ajoutés, qui créent un rapport de totale distanciation avec l'Odyssée, le récit référence. En effet, l'entrée en scène du « *Temps* » à l'œil unique rappelle explicitement le Polyphème de l'Odyssée « *Je rencontrais le Temps, (...), il buvait au goulot une bouteille de vin, (...), son œil unique me détailla, (...), les livres je les ai lus, tous, tous lus et absorbés* » (Bachi 150). Le « *Temps* » est ici bel et bien un cyclope, et qui plus est, ivrogne, mendiant et intellectuel.

Ces détails, auxquels la langue de Bachi donne libre cours, déboussolent en quelque sorte le lecteur qui se trouve dès lors à mille lieues de l'Odyssée que sa mémoire referme ! L'élaboration de ce personnage singulier qu'est le « *Temps* », par Bachi, obéit à cette règle de non règle dont parlait Laplatine et qui est le sceau du métissage. Bachi se joue du lecteur, tantôt il le rapproche tellement du récit de l'Odyssée à travers l'exhibition de références odysseennes qui sautent aux yeux, et tantôt il l'embarque si loin dans d'étranges contrées qu'il se sent totalement dépaysé, l'invitant par ce jeu de proximité et d'éloignement à se dégager, à se délivrer de l'emprise du mythe. La langue participe à ce jeu subtil de déstabilisation, tantôt elle paraît perméable au récit épique, tantôt dédaigneuse à y instaurer une quelconque parenté.

Cette langue qui crée un jeu de références et d'interférences établit en même temps une pluralité de sens et d'interprétations. C'est la langue du possible multiple si nous pouvons nous permettre ce néologisme. Elle répond dans ce sens, à cette pluralité des voix qui viennent peupler le roman, le transformant par la suite en un livre polyphonique ; et quand il s'agit de pluralité, et qui plus est, de voix, c'est souvent l'identité qui est mise en jeu dans une trame multidimensionnelle qui fait de l'interrogation de soi et de l'autre, du même et du différent, du déjà dit et du construit, l'essence même de cette quête.

Au bout de ce voyage, combien enchanteur au sein de la langue de ces écrivains de la nouvelle génération, nous avons essayé, tant bien que mal, de ne pas subir le destin d'Hylas et de garder un esprit lucide tout au long de cette traversée. Sur la barque d'Osiris qui, cette fois, ne nous a pas emmené dans l'au-delà, mais plutôt au-delà du signe en son sens, nous avons vogué dans les mers houleuses de l'anticonformisme linguistique de Mabanckou et Waberi, dans celles brumeuses et étranges du métissage avec Bachi, pour arriver enfin aux mers calmes, apaisées et plus douces de Leftah. Il est un constat conséquent qu'il va falloir prendre en considération, en cette fin d'article, c'est que la

majorité de ces écrivains de la nouvelle génération sont issus de l'immigration, donc leurs textes doivent être étudiés sous cet aspect de l'errance, de l'exil, du regard porté sur le national mais qui émane de l'extérieur.

De la sorte, leurs discours s'en trouvent décalés, voire même décentrés, dans la mesure où ils se trouvent en position d'expatriés par rapport à un pays qu'ils ont quitté. Il nous semble que le seul lien qui peut les rattacher à leurs racines, c'est la littérature en tout ce qu'elle recèle d'universel. Cette dernière se métamorphose en une source d'identité, de cordon ombilical, voire même de nouvelle patrie, pour bon nombre d'écrivains, pour la plupart des émigrés. Ainsi, sommes-nous dans l'obligation de nous demander quel rapport lie l'écrivain à son pays d'origine et par ricochet, au pays d'accueil. Quel aspect prend l'écriture en pays d'accueil ? Et quelle est la place du pays d'origine dans l'écriture des écrivains de cette nouvelle génération qui, comme nous l'avons dit, sont pour la plupart issus de l'immigration ?

Bibliographie

Corpus

Bachi Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Gallimard, 2001.

Leftah Mohammed, *Au Bonheur des limbes*, Paris, La Différence, 2006. : *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, Edition de la Différence, Paris, 2006.

Mabanckou Alain, *Verre Cassé*, éditions du Seuil, 2005.

Waberi Ali Abdourahman, *Aux Etats- Unis d'Afrique*, Editions, Jean -Claude Lattès, 2006 : *Transit*, Gallimard, 2003. : *Balbala*, Editions, Le Serpent à Plumes, 1997.

Références

Roland Barthes, *Leçon*, Editions du Seuil, 1978. : *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Coll. 'Tel Quel', 1977

Assia Belhabib, *La langue de l'hôte*, Editions Okad, 2009. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Ed. Quadrige, 1992.

Marc Gontard, *Violence du texte*, Paris, l'Harmattan, 1981

François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997.

Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, 1999.

Octavio Paz, *Solo à deux voix*, entretiens avec Julia Rios, Paris, Ramsay

Mohammed Leftah ou le bonheur des mots, ouvrage collectif, Tarik éditions, 2009.

Notes

- ¹ Assia Belhabib, *la langue de l'hôte*, Editions Okad, 2009, p.121.
- ² Selon Sartre : « Ce qui risque de freiner dangereusement l'effort des noirs pour rejeter notre tutelle, c'est que les annonciateurs de la négritude sont contraints de rédiger en français leur évangile ». Orphée Noir, in *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Ed. Quadrige, 1992, p.18.
- ³ Ahmadou Kourouma : *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil 2000, p.71.
- ⁴ Sur cette frustration Mohammed Leftah s'exprime de la sorte : « Ah ! Masochisme et jouissance, honte et plaisir, douleur et joie, pudeur et impudeur de ne pas écrire dans sa langue maternelle, d'avoir recours à une langue étrangère, passionnément haïe, aimée, désirée », in *Ambre ou les métamorphoses de l'amour*, édition de la Différence, Paris, 2006, p.8.
- ⁵ Voir l'étude de Jean-Marc Moura, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, PUF, 1999.
- ⁶ *Ibid.*, pp.4.5.
- ⁷ Octavio Paz, *Solo à deux voix*, entretiens avec Julia Rios, Paris, Ramsay, p.108.
- ⁸ Marc Gontard, *Violence du texte*, Paris, l'Harmattan, 1981.
- ⁹ Abdourahman Waberi, Gallimard, 2003.
- ¹⁰ Abdourahman Waberi, *Balbala*, éditions, Le Serpent à Plumes, 1997.
- ¹¹ Abdourahman Waberi, Extrait d'un entretien donné à l'Université de Brême, *Propos recueillis par Aïssatou Bouba*, in [www. fb10.univ-bremen.de/imputs/ pdf/Entretien _Waberi](http://www.fb10.univ-bremen.de/imputs/pdf/Entretien_Waberi), p.151.
« Leçon 2
Magacaa ? : Co-mment t'a-ppe-lles-tu ?
Limisa jir baatahay ? : Quel âge as-tu ? » (Waberi 193)
- ¹² Nous devons cette formule à Roland Barthes dans sa leçon inaugurale au collège de France 1977.
- ¹³ Roland Barthes, *Leçon*, Editions du Seuil, 1978, p.14.
- ¹⁴ Mohammed Leftah, *Au bonheur des limbes*, Paris, La Différence, 2006, p.13.
- ¹⁵ Nous devons cette expression à Mustapha Bencheikh, Leftah ou la beauté du profane, in *Mohammed Leftah ou le bonheur des mots*, ouvrage collectif, Tarik éditions, 2009.
- ¹⁶ Mohammed Leftah, *L'écrivain face aux djinns*, nouvelle inédite, en annexe de *Mohammed Leftah ou le bonheur des mots*, Op. cit , p.183.
- ¹⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Coll. 'Tel Quel', 1977, p.7.
- ¹⁸ François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p.10.