

III. Ecrivains de la migration en France, en Allemagne et en Italie

SANDRINE BAZILE

Etranger dans sa langue

Le cas d'auteurs étrangers de langue française
(Eduardo Manet, Kateb Yacine, Aziz Chouaki)

Résumé

Kateb Yacine, Eduardo Manet, Aziz Chouaki, exilés – définitivement ou temporairement – de leur pays pour des raisons politiques, ont tous trois clairement revendiqué un renoncement – définitif ou temporaire – à l'une de leurs langues d'expression ; leurs œuvres témoignent ainsi d'une hésitation, souvent ouvertement assumée, entre la langue d'ici et celle de là-bas, d'un ailleurs qui n'est précisément pas toujours le pays de l'exil. Notre corpus, presque exclusivement limité au discours de ces auteurs sur leurs propres créations, permettra d'interroger les différents statuts des langues choisies pour écrire, c'est-à-dire s'adresser aux autres.

Le français occupe notamment, dans notre réflexion, une place particulière : langue première ou langue de l'école, langue du colon et du pouvoir mais aussi langue de l'opposition comme de la reconnaissance artistique, le français est souvent la matière privilégiée de l'œuvre théâtrale de ces auteurs. Ainsi, rejetant le monolinguisme littéraire, cette œuvre recherche-t-elle un matériau linguistique résolument hybride : la scène apparaît alors comme un laboratoire d'expérimentation, à l'intersection des cultures, des langues comme des formes artistiques. De l'incessant travail de va-et-vient de traduction du français vers l'arabe et le kabyle de Kateb au patchwork linguistique revendiqué par Chouaki, il s'agit de trouver un interlocuteur, dans sa langue. Mais de quelle langue s'agit-il ? La sienne propre ? Celle de l'étranger ? Celle du compatriote ou de l'exilé ?

En résonnant du côté de l'école, ces considérations trouvent des échos plus encore troublants et permettent en cela d'interroger non seulement la situation de ces artistes en tant qu'émigrés ou exilés mais aussi, de façon plus large, celle des apprenants en situation de plurilinguisme.

Zusammenfassung: Fremd in der eigenen Sprache. Der Fall von Autoren, die auf Französisch schreiben (Eduardo Manet, Kateb Yacine, Aziz Chouaki)

Kateb Yacine, Eduardo Manet, Aziz Chouaki, die – endgültig oder vorübergehend – aus politischen Gründen ins Exil gegangen sind, haben alle drei – endgültig oder vorübergehend – den Verzicht auf eine ihrer Sprachen erklärt; an ihren Werken lässt sich somit ein oftmals offen eingestandenes Schwanken zwischen der Sprache des Hier und der Sprache des Dort erkennen, eines Anderswo, welches gerade nicht

immer das Land des Exils ist. Unser Textcorpus, welches beinahe ausschließlich auf den Diskurs dieser Autoren über ihre eigenen Werke beschränkt ist, ermöglicht es, den unterschiedlichen Status zu untersuchen, den diejenigen Sprachen besitzen, welche man auswählt, um zu schreiben, d.h. um sich an die Anderen zu wenden. Dem Französischen kommt in unseren Überlegungen ein besonderer Stellenwert zu: Als Muttersprache oder als Bildungssprache, als Kolonialsprache oder als Sprache der Macht, aber auch als Sprache der politischen Opposition und der künstlerischen Anerkennung ist das Französische oftmals privilegierter Stoff des Theaterschaffens dieser Autoren. Diese Werke verwerfen die literarische Einsprachigkeit und suchen nach einem dezidiert hybriden Sprachmaterial; die Bühne erscheint somit als ein Labor für Experimente an der Schnittstelle zwischen den Kulturen, den Sprachen und den künstlerischen Ausdrucksformen. Vom unablässigen Hin und Her der Kateb'schen Übersetzungsarbeit zwischen dem Französischen, dem Arabischen und dem Kabylishen bis hin zum sprachlichen Patchwork, zu dem sich Chouaki bekennt, geht es darum, einen Gesprächspartner zu finden, in *seiner* Sprache. Um welche Sprache aber handelt es sich? Die eigene? Die des Ausländers? Die des Landsmannes oder des Exilierten?

Indem diese Überlegungen sich auch auf den Schulunterricht beziehen, erzeugen sie noch verstörendere Echowirkungen und erlauben somit nicht nur, die Situation dieser Künstler als Emigranten oder Exilierte zu untersuchen, sondern auch, in noch allgemeinerer Art und Weise, die Situation von Lernenden in mehrsprachiger Umgebung.

A l'origine de cette communication, il y a plusieurs parcours en apparence divergents mais que souvent dans notre activité d'enseignement comme dans celle de recherche, nous avons tenté de faire si ce n'est coïncider du moins résonner : en travaillant sur le théâtre contemporain en tant que matériau de recherche mais aussi en tant que matériau d'écriture dans des situations d'enseignement et d'apprentissage variées, notamment auprès de publics en situation de français langue étrangère ou seconde, ou en français langue maternelle auprès de publics issus de l'immigration, nous avons souvent croisé la route d'auteurs étrangers qui avaient fait le choix d'écrire en français, Ionesco, Beckett, Kateb, Chouaki, Manet...

La collusion de ces éléments – le choix du théâtre contemporain, celui du français comme langue d'accueil de l'expression artistique de ces auteurs mais aussi la réflexion métalangagière qui était intrinsèquement liée à ce choix – permettait d'interroger non seulement la situation de ces artistes en tant qu'émigrés ou exilés mais aussi de façon plus large, celle des apprenants que nous avons en charge.

Notre réflexion se consacrera aux seuls Kateb, Manet et Chouaki ;¹ ce choix répond en effet à deux critères : d'une part, tous trois se sont exilés – définitivement ou temporairement – de leur pays pour des raisons politiques ; d'autre part, tous trois ont clairement revendiqué un renoncement – définitif ou temporaire – à l'une de leurs deux langues, et leurs œuvres témoignent d'une hésitation dans le choix de leur langue d'expression. En outre, notre corpus se limitera au discours de ces auteurs sur leurs propres créations et surtout leur propre rapport à la langue qu'ils ont choisie ; toutefois quelques allusions aux textes littéraires pourront intervenir, surtout quand elles témoignent de cette réflexion métalangagière. Enfin, ponctuellement, cette analyse pourra faire écho aux problématiques des apprenants étrangers ou issus de l'immigration rencontrés en ateliers d'écriture ou en formation.² Mais au préalable, il convient sans doute de revenir sur le parcours de ces auteurs.

1 Trois auteurs, trois exils

Né à Santiago de Cuba en 1927, Eduardo Manet est français depuis 1979. De ses parents il hérite le goût du métissage, du brassage des cultures : en effet, son père, avocat, directeur d'un journal de La Havane, est d'origine galicienne, et sa mère juive possède également des origines espagnoles. A l'université de La Havane, Eduardo Manet rencontre Fidel Castro et son frère Raúl, à la pointe de la contestation étudiante, et d'autres encore qui deviendront des figures marquantes de la vie culturelle cubaine. C'est également à cette époque que naît sa vocation d'écrivain et d'homme de théâtre. Après un séjour aux États-Unis, Eduardo Manet décide de venir étudier en

¹ Certes, d'autres dramaturges célèbres ont eux aussi fait le choix du français et les travaux ne manquent pas d'ailleurs sur le sujet. Ainsi l'œuvre de Beckett, à partir des années 1940 et jusqu'à sa mort, est-elle en effet une œuvre bilingue ; il commence à écrire en anglais pour ensuite passer au français à partir de 1946, et devenir finalement un auteur bilingue : il rédige tantôt en anglais, tantôt en français et s'autotraduit continuellement. Mais si l'irlandais Beckett n'abandonne pas l'anglais, l'auteur affiche une certaine prédilection pour le français qu'il choisit pour ses œuvres à partir de la fin des années 1940 jusqu'aux années 1960, parmi lesquelles sans doute les plus célèbres de son répertoire : *En attendant Godot* (1948–1949), *Fin de partie* (1955–1957) et *Oh les beaux jours* (1960). Ionesco, quant à lui, à partir de 1947 et de la *Cantatrice chauve*, ne cessera plus d'écrire en français.

² L'analyse des discours de ces publics en situation de plurilinguisme n'est pourtant pas l'objet de cette réflexion. Cependant, on trouvera, je l'espère, quelques échos possibles au travers des discours de ces auteurs et de leur commentaire.

France où il rencontre Jean-Louis Barrault, Roger Blin et Jacques Lecoq. Avec ce dernier, Eduardo Manet étudie le mime, donne des spectacles. Il publie une nouvelle en français. Après un séjour en Italie dont Manet dit qu'il aurait pu faire de lui un écrivain de langue italienne, il rentre à la Havane, appelé par la Révolution castriste qui vient de renverser Battista. Là-bas, il dirige l'Ensemble dramatique national et tourne des films. Cependant, l'euphorie qui accompagne cette période de changements culturels ne dure pas : alors que Castro s'est tourné vers l'URSS et que des postes de responsabilité sont confiés aux communistes, Eduardo Manet, devenu un apparatchik au sein de délégations culturelles comme les autres, n'admet pas que Castro soutienne l'intervention des chars russes à Prague en 1968, et vit comme une blessure l'interdiction de sa pièce *Las Monjitas*. Aussi profite-t-il de ce que Roger Blin a décidé de monter la version française de cette pièce, *Les Nonnes*, pour revenir à Paris. Cette fois, c'est un exil. Eduardo Manet va devenir un dramaturge et romancier français, l'auteur d'une vingtaine de pièces et de treize romans, tous en français.

Musicien, romancier, auteur de théâtre, Aziz Chouaki, né en 1951 à Alger, lit Dickens et ses descriptions des bas-fonds londoniens. Il fait son doctorat sur *Ulysse*, de James Joyce. A 30 ans, il publie un recueil de poèmes à compte d'auteur, puis un premier roman, *Baya*. Mais lorsqu'en Algérie, les menaces se font de plus en plus précises contre les artistes, Aziz Chouaki s'exile en France. Sa première rencontre avec un art vivant contemporain, il la doit au metteur en scène Jean-Pierre Vincent. Alors directeur du Théâtre des Amandiers de Nanterre, ce dernier se rend en 1989 à Alger, pour préparer une semaine du théâtre algérien. Il lit *Baya* et décide de le monter aux Amandiers en 1991. En résidence dans plusieurs théâtres, Chouaki écrit de nombreux textes de commande et anime des ateliers, en Seine-Saint-Denis ou ailleurs, il retrouve les jeunes de la marge, celle des banlieues et des cités françaises. Depuis, il n'est jamais retourné en Algérie.

Yacine Kateb (dit Kateb (« l'écrivain ») Yacine) (1929-1988) est issu d'une famille berbère. Kateb, au nom prédestiné, suit un double cursus scolaire, entre l'école coranique et l'école française. Acquis à la cause nationale à partir de 1945, il publie en 1946 son premier recueil de poèmes. Durant la guerre de libération, Kateb quitte l'Algérie et commence une période d'errance qui le mène notamment en France où se confirme son statut d'écrivain. A partir de 1967, il abandonne complètement la forme romanesque et écrit *L'homme aux sandales de caoutchouc*, pièce publiée, représentée et traduite en arabe en 1970. La même année, alors que, se fixant durablement en Algérie, il renonce à écrire en français, Kateb travaille à l'élaboration d'un théâtre populaire,

épique et satirique, joué en arabe dialectal. Sa dernière œuvre sur les émeutes algériennes d'octobre 1988 restera inachevée.

Reda Bensmaïa³ définit pour la situation langagière particulière du Maghreb les quatre types de langage bien différenciés⁴ suivants : le langage vernaculaire, tout d'abord, est fait pour communier plus que pour communiquer. Local et parlé spontanément, ce langage est constitué d'un jeu multiple de langues ; c'est par exemple l'arabe parlé mais ce peut être aussi une langue de « bric et de broc » qui vit de vocables volés, émigrés d'une langue à l'autre. Vient ensuite le langage véhiculaire national ou régional ; longtemps ce fut le français avant qu'il ne soit supplanté par l'arabe et puis désormais par l'anglais ; cette langue renvoie au pouvoir politique mais aussi de plus en plus au pouvoir économique. Puis, on trouve le langage référentaire : il fonctionne comme référence écrite ; il a donc partie liée avec la littérature et la culture et donc l'histoire. Pour Reda Bensmaïa l'arabe et le français occupent ce statut. Enfin, le langage mythique désigne le langage en lien avec le sacré ; ce rôle est, pour l'auteur, réservé à l'arabe littéraire.

L'auteur note que ces langages ne possèdent pas forcément le même terrain temporel et à sa suite, il conviendrait de rajouter que selon l'espace dans lequel une langue est réalisée, le type de langage convoqué sera différent. En situation d'immigration ou d'exil, un brouillage des rôles du langage s'opère en effet ; cette redistribution fait d'ailleurs, semble-t-il, écho à la propre difficulté des apprenants issus de la migration à se construire une identité linguistique stable.

Dans les cas qui nous intéressent ici, le choix du français comme langue artistique interroge en effet une tension entre le pays d'accueil et le pays d'origine. Cette friction entre ces deux lieux se résout différemment selon l'artiste mais un même questionnement se fait jour par rapport à la langue : quelle langue utiliser pour parler à l'autre ? Et à qui décide-t-on de parler ? Question qui ne se résout jamais totalement que dans un va-et-vient – schizophrène ?⁵ – entre deux langues, entre deux cultures.

Le discours de ces auteurs porte ainsi sur leurs propres représentations et sur le choix d'une langue artistique ; l'analyse de ce discours révèle précisément cette difficulté à se construire comme un sujet pensant, comme un sujet écrivain, en interrogeant les représentations de ces auteurs, notamment

³ Reda Bensmaïa, « La Littérature algérienne face à la langue, le théâtre de Kateb Yacine », in : Nabil Boudraa (dir.), *Hommage à Kateb Yacine*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 33–51.

⁴ *Ibid.*, p. 39 sq.

⁵ Le terme est utilisé tour à tour par Manet et Chouaki.

au travers d'un certain nombre de valeurs traditionnellement attachées aux langues du pays natal et du pays d'accueil : place de la langue maternelle, de la langue de scolarisation, de la langue artistique...

2 Langue première, langue maternelle, langue de l'école

Là où les linguistes préfèrent parler de langue première par opposition à langue seconde, les auteurs qui nous intéressent évoquent le plus souvent le rapport à une langue maternelle dans ce qu'elle affiche de liens avec l'enfance et la mère.

Première langue apprise par l'enfant, la langue maternelle est intrinsèquement liée à la socialisation de l'enfant en même temps qu'elle incarne l'expression d'une identité culturelle. Pour tout migrant – et *a fortiori* pour un exilé – le départ de la société d'origine signale souvent le changement de langue, voire l'abandon de la langue du pays natal au profit de l'apprentissage d'une langue dite seconde. Pour les auteurs qui nous intéressent ici, le choix du français se pose donc d'abord autour de la question de la langue maternelle mais d'une façon plus complexe qu'il n'y paraît. Il serait simpliste d'imaginer qu'il y a d'un côté l'arabe algérien ou le berbère pour Kateb et Chouaki, l'espagnol pour Manet et de l'autre la langue du pays d'adoption, le français. En effet, de nombreux facteurs viennent complexifier ces relations entre langue première et langue seconde. Dans le cas d'Aziz Chouaki tout d'abord, cette question est délicate :

Pour moi, le français est en partie ma langue maternelle ; ma mère me parlait en français, sans être française. Si on considère la langue comme une matrice originelle, pour moi ça a été ma langue maternelle. Il y en a bien une, mais c'est justement un mixte entre ces trois langues-là.⁶

Et Chouaki de se souvenir à la fois des berceuses en berbère et de son premier conte en français, *Le chat botté*. Fellag,⁷ lui, ne parle pas de langue

⁶ Dominique Caubet, *Les Mots du bled*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 156.

⁷ Saïd Fellag (1950–), de son vrai nom Muhand Fellag, est un acteur, humoriste et écrivain algérien. Né en Kabylie, il étudie le théâtre à l'Institut national d'art dramatique et chorégraphique d'Alger, de 1968 à 1972, et se produit dans de nombreux théâtres d'Algérie au cours des années 1970. Après de nombreux voyages en France et au Canada, il est engagé par le Théâtre national algérien, où il travaille en tant que comédien et metteur en scène. En 1995, une bombe cachée dans les toilettes des femmes explosera pendant son spectacle. A la suite de ce terrible événement, Fellag décidera de s'exiler à Paris.

maternelle mais imagine le « cocon de ses trois langues »,⁸ l'arabe algérien, le français et le berbère, pour désigner la complexe relation qui les unit. Quant à Rachid Taha,⁹ il distingue la langue quotidienne, la langue algérienne, opposée d'une part à la langue paternelle,¹⁰ celle du père immigré, celle de l'école aussi – le français – et la langue littéraire, celle des intellectuels – l'arabe littéraire : pour lui ces deux langues sont des langues étrangères qui le privent d'une relation affective à une langue matricielle et à son univers familial.

Pour Manet, le français correspond également à une langue affective, celle du rêve, même s'il incombe à l'espagnol et au créole – la langue de la nourrice, langue mêlée, métissée par essence – de conserver le lien le plus fort avec les images du passé ; Manet le considère d'ailleurs avec tout l'amour d'une langue ressentie comme le déclencheur de souvenirs primitifs liés à la petite enfance ; il se souvient ainsi avec nostalgie d'avoir été bercé par les comptines en créole de sa nourrice haïtienne et au tout début de *La sagesse du singe*, le héros, Gomez-Ravel, double à peine déguisé de Manet, rêve, pour une fois, en espagnol :

Yo soy. Soy. Yo no soy.

Yo soy. ¿ Quién soy yo ?

Le voilà qui baigne dans la langue de son enfance, ce qui ne lui est pas arrivé depuis longtemps. Chaque fois qu'on lui demande « en quelle langue rêvez-vous ? » il répond invariablement « en français, je ne rêve qu'en français, et cela depuis des années ». Quand l'espagnol s'immisce dans ses rêves, il entraîne avec lui des sensations en chaîne, l'impression d'ouvrir les tiroirs les plus secrets de sa mémoire ; des odeurs qui n'appartiennent qu'au pays de sa naissance ; des visages disparus ; le goût d'un fruit qu'il aime, dont il ne se rappelle ni la forme ni la couleur ; des voix familières et douces ; une chanson, disons plutôt une berceuse. Et, à nouveau, cette berceuse envahit son rêve : « En la casa hay una reja, en la reja una ventana, y en la ventana una niña... »¹¹

⁸ Caubet, *Les Mots du bled*, p. 60.

⁹ Rachid Taha (1958-) est un chanteur franco-algérien. Sa musique est inspirée par différents styles, tels que le raï, le chaâbi, la techno, le rock 'n' roll et le punk. En 1986, Taha et *Carte de séjour* défraient la chronique en reprenant *Douce France*, une chanson de Charles Trenet qui fut distribuée aux députés de l'Assemblée nationale. A partir de 1989, il commence une carrière solo.

¹⁰ Caubet, *Les Mots du bled*, p. 213.

¹¹ Eduardo Manet, *La Sagesse du singe*, Paris, Grasset, 2001, p. 6.

Dans le discours de ces auteurs, la notion même de langue première, en se confondant avec la notion de langue maternelle, se retrouve ainsi brouillée, assimilée à une langue porteuse d'affect. Ce faisant, elle interroge également le rapport à l'oralité de ces auteurs – discours de la mère, berceuses... –, leur rapport à l'écrit, à l'école et au pouvoir. Pour Manet, ainsi, la langue orale est d'abord la langue chantée de la nourrice créole ; chez beaucoup d'auteurs d'origine maghrébine dont la langue – arabe populaire, berbère, kabyle – est interdite, l'écrit est le canal de la langue officielle, l'oral celui de la langue vernaculaire. Les pièces de Kateb n'ont ainsi jamais été publiées en arabe algérien, ni en version bilingue ; seule la version française est en effet parue. Le français reste pour les immigrés maghrébins la langue de l'école et l'instruction, comme le montre, de façon amusante et paradoxale, l'extrait du *Bourgeois sans culotte* ; pour Kateb, qui a connu successivement les deux écoles, coranique et coloniale, apprenant ainsi les deux langues, le français apparaît, de façon paradoxale, à la fois comme la langue de l'école, de l'instruction et comme langue première, liée, comme ici, à l'affect :

Marguerite :

J'ai freiné juste devant votre corps. J'étais seule au volant... vous avez eu de la chance... J'ai freiné juste à temps. Vous avez remué. J'ai entendu des mots français.

Lakhdar :

Vous avez dû confondre. Il y avait d'autres blessés.

Marguerite :

Non je suis sûre. Vos paroles étaient incompréhensibles, mais c'était du français.

Lakhdar :

Ce que c'est que d'être allé à l'école...¹²

Cette question, soulevée diversement dans ces œuvres, reste prégnante et peut être transposée au sein des communautés d'immigrés ; le rôle de l'école est actuellement déterminant : quelle langue apprend-on ? Langue parlée, dans la famille, entre les frontières du pays d'origine ? Langue mythique comme celle de l'arabe classique pour les jeunes français issus de l'immigration ? Langue du pays d'adoption ? Aziz Chouaki note ainsi le paradoxe et le trouble identitaire qui peut résulter du fait que les enfants issus de l'immigration ou ceux qui habitent l'Algérie et qui apprennent l'arabe classique à

¹² Yacine Kateb, *Le Bourgeois sans culotte*, in : Y. K., *Boucherie de l'espérance*, Paris, Seuil, 1999, p. 486.

l'école puissent par exemple corriger leur mère de retour à la maison, comme si la langue écrite, enseignée à l'école, n'était qu'un désaveu de la langue orale, parlée à la maison.

De fait, chez ces auteurs, s'opère un va-et-vient entre le pays quitté et le pays d'accueil, livrés qu'ils sont à un « dépaysement radical, géographique, culturel, linguistique », « un étirement de l'individu d'une rive à l'autre de la Méditerranée, une mer au milieu des terres »,¹³ et c'est dans ce mouvement que la convocation mentale du pays d'origine, notamment chez Manet ou Chouaki, s'opère et s'articule autour de l'idée d'une langue de l'ici et de là-bas : souvent la langue de l'ici peut devenir celle de là-bas et la langue de l'exil n'est pas toujours celle qu'on peut imaginer. Lors du premier séjour en France de Kateb, la langue de l'exil devient ainsi pour lui la langue des compatriotes immigrés que l'auteur entreprend d'aider en tant qu'écrivain de la rue ; Kateb devient, sous la protection de la femme d'un compatriote, « l'écrivain public de la rue » ;¹⁴ c'est une période qu'il apprécie beaucoup car il a le sentiment que cette « Algérie de l'exil est plus intéressante que l'Algérie de là-bas »,¹⁵ qu'il s'agit d'une Algérie concentrée dont il peut percevoir l'intimité, les secrets.

Pour Manet, on ne guérit jamais de l'exil et le choix de la langue ne se borne pas à rappeler cette condition d'exilé ; elle clame sans cesse une appartenance nouvelle :

Mon ami Andreï Makine me dit souvent que qu'on appartient à la langue dans laquelle on écrit. Je suis Français quand j'écris en français. J'ai même écrit quelques poèmes en anglais et je commence à tourner en espagnol. Je suis un mélange, et c'est cela qui me plaît beaucoup. Disons que je suis un franco-cubain avec quelque chose de basque...¹⁶

¹³ Martine Kunz, « L'Algérie en français dans le texte », in : *Revista de Estudos Românicos* (2007), versão eletrônica, URL : <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/artic/view/186>, p. 155 (consulté le 01.10.2012).

¹⁴ Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine », enregistré par « Déjà vu production » en 1988, entretien inédit retranscrit et publié dans Nabil Boudraa (dir.), *Hommage à Kateb Yacine*, p. 175–198, ici p. 181.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Alain Mabanckou, romancier et poète, Prix Renaudot 2006 pour son roman *Mémoires de porc-épic* (Seuil), est né au Congo en 1966 et réside en Californie où il est professeur titulaire de littérature à l'Université de Californie-Los Angeles (UCLA). En dix questions il essaye de faire le portrait d'Eduardo Manet, le 27 juin 2006, URL : <http://www.congopage.com/article3756.html> ou <http://www.congopage.com/Portraits-d-ecrivains-8-Dix> (consulté le 01.10.2012).

Pour lui qui n'est jamais retourné à Cuba, si ce n'est par le biais de ses doubles littéraires comme autant de figures récurrentes de l'exil,¹⁷ la langue de l'exil est celle du renoncement au pays natal mais aussi du choix délibéré.

3 Langue du pouvoir ou langue de l'opposition ?

Pourtant, le français, en tant que langue du pouvoir – de la colonisation dans le cas des auteurs algériens –, revêt chez ces trois artistes un statut différent. Pour Manet, comme pour Chouaki, d'abord, le français apparaît comme le seul recours possible contre la dictature : « J'étais déjà dans l'underground. A Alger, mes amis et moi étions confinés dans l'interzone. Cette culture du contre, je l'ai vécue. C'est pourquoi je fabrique des personnages qui se revendiquent de là. »¹⁸

Quand a lieu le coup d'état militaire à Cuba en mars 1952, Manet, alors qu'il fait des études de théâtre à Paris, « [prend] la décision de changer de langue pour «[s']obliger» à ne pas retourner dans un pays qui subissait une dictature ». Le choix de cette langue est un « choix fort » : Manet refuse ainsi de choisir l'italien qu'il maîtrise et l'anglais parlé aux Etats-Unis « où l'hystérie anti-communiste de Mac Carthy [sic] menace de transformer ce grand pays en une zone soumise au fascisme le plus abject »¹⁹ au profit d'une langue ressentie comme « langue d'expression littéraire ».²⁰

Pour Kateb, la place du français est plus complexe. Le français est ainsi la langue associée à la culture et à la politique. D'une part, comme beaucoup de membres de sa famille, Kateb est fasciné par l'écriture et les livres ; dès la prime adolescence, il publie des poèmes ; parallèlement à cela, il connaît aussi ses premiers succès littéraires en français. D'autre part, Kateb a conscience que le français est associé à une dimension politique ; il est ainsi la langue des meetings politiques. Mais la langue française est aussi la langue du colonisa-

¹⁷ Dans *La Sagesse du singe*, Mauricio Gomez-Ravel, né à Porto-Rico, est un exilé de naissance, obligé de suivre sa mère entre Cuba, les Etats-Unis et Porto-Rico ; le héros de *D'amour et d'exil*, Leonardo Esteban, fonctionnaire modèle, choisit de quitter Cuba pour ne plus y revenir ; Edelmiro Sargats, le personnage principal de *Rhapsodie cubaine*, a émigré à Miami...

¹⁸ Citation empruntée à l'interview réalisée par Catherine Bédarida, « Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un Frondeur », in : *Le Monde* (10.11.2004), URL : www.limag.refer.org/Documents/LM200411novChouaki.pdf (consulté le 01.10.2012).

¹⁹ Eduardo Manet, « J'ai choisi la France », in : *Le Télégramme.com* (14.01.2009), URL : <http://www.letelegramme.com/ig/loisirs/agenda/eduardo-manet-j-ai-choisi-la-france-14-01-2009-206514.php> (consulté le 01.10.2012).

²⁰ *Ibid.*

teur et, à ce titre, elle revêt pour Kateb un statut paradoxal. Elle incarne à la fois le vecteur et le prolongement de la machine néocoloniale ; mais, dans le même temps, elle est le moyen le plus sûr et le plus direct de s'adresser aux Français, pour leur rappeler précisément qu'il n'est pas français. Chez Kateb, le choix du français coïncide en outre à la prise de conscience d'un nécessaire déplacement hors du pays natal ; il sait qu'en Algérie, il ne sera jamais lu : « Il y avait la nécessité d'aller dans la gueule du loup, c'est-à-dire en France. Je me suis aperçu qu'en Algérie, je n'allais jamais percer en tant qu'écrivain. [...] Je voulais écrire, publier ».²¹

Son œuvre théâtrale, surtout produite à partir des années 1960, est d'abord écrite en français, parmi elle des pièces rassemblées dans *Le Cercle des représentations*, paru en 1959, *L'Homme aux sandales de caoutchouc*, créé après son voyage au Viêt-Nam, en 1966. *Mohamed, prends ta valise*, pièce de commande pour le Ministère du travail, marque un tournant car Kateb y reprend une des scènes de *L'Homme aux semelles de caoutchouc* pour l'intégrer à cette commande et ce faisant, il s'aperçoit qu'il peut « s'exprimer directement dans l'arabe populaire ». La pièce tourne en Algérie comme en France et touche alors 70 000 immigrés pour qui le théâtre est inconnu. A partir de là, il délaisse le français, langue de la colonisation, pour l'arabe algérien et écrit une série de pièces qui s'adressent directement à son peuple. Les pièces dans cette langue sont publiées dans un recueil intitulé *Boucherie de l'espérance*, à partir de manuscrits apportés en 1988 à Zebeida Chergui. Ce qu'il souhaite alors, c'est que la langue de son théâtre soit entendue, fût-ce, d'une façon paradoxale, comme le note Noiray, en français ; ainsi, parlant de la création théâtrale en Algérie en 1978, Kateb déclare-t-il :

Jusqu'à présent, il m'arrive de concevoir des scènes en français, dans ma tête. Mais dans quel français ? Cela devient un français uniquement par le caractère, un français graphique. Le contenu reste de l'arabe, parce que je vois le public auquel je m'adresse.²²

Il est sans doute intéressant de remarquer la place des deux langues dans l'acte de création, comme si la langue artistique demeurerait irréductiblement tendue entre une langue formelle, traditionnellement associée à la création littéraire, et une langue viscérale, associée à la violence d'un message. Il serait donc réducteur de penser que le cheminement de Kateb se fait à sens unique du français vers l'arabe populaire ; l'acte de création témoigne

²¹ Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine ».

²² Kateb Yacine, *Le Poète comme un boxeur*, Paris, Seuil, 1994, p. 80.

plutôt d'un incessant va-et-vient ; ainsi « un tiers de *Mohammed, prends ta valise* [est] en français car il [faut] aussi toucher les Français ». ²³ De la même façon, quand *La poudre de l'intelligence* est jouée en anglais aux Etats-Unis, il ne peut que se réjouir de voir son œuvre, et donc son message traverser l'Atlantique et parvenir à d'autres peuples. Pour lui, il s'agit simplement de revendiquer une fonction politique du théâtre, que cette fonction doive s'assortir du glissement du français vers l'arabe populaire ou du choix d'une autre langue encore.

Une vingtaine d'années plus tard, le problème de l'adresse semble s'être inversé : langue du colonisateur, le français est, selon Chouaki, vécu comme la langue des traites, du collabo, du harki, alors que l'arabe classique est celle du sacré, celle du Coran : l'arabe classique est la langue du Coran, la langue du pouvoir, de la télévision officielle, celle à laquelle « il ne faut pas toucher ». ²⁴ Jean-Louis Joubert, quant à lui, évoque une sorte de revanche sur l'Histoire :

L'arabe, qui est la langue du Coran, est peut-être trop respecté pour pouvoir tout dire. En s'emparant du français, qui est la langue de l'ancien colonisateur, on prend une revanche sur l'Histoire et on s'éloigne de soi-même : on peut alors se regarder avec une distance critique. ²⁵

Mais comme le rappelle Joubert, de l'autre côté, le français apparaît comme la langue du colonisateur et le parler, l'écrire, comme le font les Algériens des villes, relève de la trahison. Pourtant, Chouaki à qui l'on demande s'il souhaite s'adresser aux Algériens répond : « ça aurait été très, très limité ». ²⁶ Son exil a en effet augmenté son rejet du nationalisme, en Algérie :

Les gens sont anabolisés nationalement. Le nationalisme tue la littérature. Beaucoup d'intellectuels sont encore pris dans cette gangue. Je le comprends, car nous avons tous été tellement façonnés par le parti unique, la pensée unique. Mais, à présent, je marche sur la planète. ²⁷

Pour Manet, le choix du français coïncide avec l'abandon de l'espagnol : il est autant choix d'une langue d'expression littéraire qu'acte de résistance,

²³ Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine », p. 189.

²⁴ Dominique Caubet, *Les Mots du bled*, p. 157.

²⁵ Jean-Louis Joubert, *La Francophonie*, Paris, Clé International, 1997, p. 49 sq.

²⁶ Citations empruntées à l'interview réalisée par Catherine Bédarida, « Aziz Chouaki, l'écrivain mosaïque d'un Frondeur ».

²⁷ *Ibid.*

gage d'un refus, celui de cautionner une dictature. A Kateb Yacine, hanté par la question de savoir comment écrire dans la langue de l'autre alors qu'il ne pouvait s'adresser aux siens, Chouaki semble répondre en choisissant de s'adresser à ceux qui lui ressemblent.

4 Langue de la reconnaissance artistique, langue du théâtre et du dialogisme

Chez ces trois auteurs, le français apparaît donc comme la langue de la reconnaissance artistique, celle qui permet de les agréger à la communauté de leurs pairs, de pouvoir les engager sur le devant d'une scène artistique pour être entendus, lus, joués aussi : il est à ce titre intéressant de voir que cette volonté de « parler à l'autre », d'engager un dialogue politique avec le spectateur mais aussi de fonder un espace de reconnaissance artistique s'apparente aussi au choix d'une langue littéraire, et plus encore du langage théâtral.

En ce sens, pour eux, le français s'impose comme la langue de l'écriture. Manet avoue ainsi être toujours autant enchanté par « la finesse » de ce français dont il dévore les poètes :

Lorsque j'ai décidé de changer de langue, je maîtrisais parfaitement l'anglais, j'aurais pu l'adopter très facilement. J'adorais la musique et le cinéma américains, mais je détestais l'impérialisme (des États-Unis). Le français m'est apparu comme la langue de l'écriture. Les étrangers qui vivaient à Paris comme Beckett, Arrabal ou Ionesco l'avaient tous choisi. Pour nous, Latino-Américains, c'était une évidence, et cela le reste quoi qu'on dise.²⁸

C'est également le cas de Chouaki, pourtant passionné de culture anglo-saxonne : à l'adolescence, il joue de la guitare dans des groupes de rock algérois dans lesquels il découvre le blues et le jazz. A l'université, il choisit d'étudier la littérature anglaise. Pourtant, même si l'anglais traverse ses textes, notamment *Une Virée*, c'est le français qu'il choisira comme vecteur de ses idées. Le français apparaît ainsi comme la langue de la libération artistique – dirait-on aujourd'hui de l'exception culturelle ? Comme lui, Fellag,

²⁸ Citation empruntée à Françoise Dargent, « Le français, langue d'accueil de tous les écrivains du monde », in : *Le Figaro* (08.01.2009), URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/01/08/03005-20090108ARTFIG00413-le-francais-langue-d-accueil-de-tous-les-ecrivains-du-monde.php> (consulté le 01.10.2012).

depuis qu'il vit et écrit en France, a vu sa publication augmenter en français, où sa langue d'adoption « se trouve enrichie ».²⁹ Cette libération est, selon lui, intimement liée au fait que son œuvre trouve une audience :

J'écrivais en français depuis très longtemps. J'avais fait des tentatives d'écriture littéraire en Algérie mais elles étaient restées inachevées ; c'est ici qu'elles ont trouvé leur raison d'être, ici, dans cette langue. J'ai ressenti l'envie de plonger dans un univers où j'enrichis mon français ; d'ailleurs ça m'a aidé dans mon écriture théâtrale qui est devenue plus rigoureuse, à bâtir une ossature forte qui me permet d'avoir une liberté dans une écriture qui est libre, fluide, légère... J'ai tellement de choses à raconter, qu'écrire c'est aussi pouvoir extirper des choses plus profondes, plus cachées, plus intimes. De plus, le fait que ce travail ait été reconnu et valorisé par des récompenses, par le public, m'a fait pousser des ailes.³⁰

De fait, le français ne se confond pas qu'avec la langue de l'écriture, du passage à l'écrit, mais aussi avec celui du passage à l'écriture littéraire : il est le lieu d'une reconstruction de l'intime, celui d'une complexité que seule le français paraît apte à traduire. Chouaki, qui n'avait vu à Alger que de « mauvaises reprises de Molière », déclare ainsi : « Je n'ai aucun avenir professionnel là-bas, donc je n'éprouve pas de nostalgie ». En France, le théâtre s'ouvre à lui. Le musicien retrouve, quant à lui, le plaisir du son des mots, du contact physique avec le public et l'auteur découvre un nouvel espace d'écriture.

Kateb, quant à lui, souligne l'état catastrophique de la culture algérienne au moment de l'indépendance : il est forcé de constater que pour les artistes et intellectuels algériens, le français constitue la langue de la culture :

Quels sont les hommes ? Quels sont les lieux et les moyens ? Et dans quel « état » ? Enfin, de quel poids vont pouvoir peser un « petit groupe » d'écrivains et d'artistes dont la plupart ont élaboré leur œuvre *en français* – soit dans une langue que le grand nombre ne pratique pas.³¹

Cependant, pour lui, au moment de l'indépendance, la culture doit devenir une question de terrain ; elle doit parvenir à se déplacer du français à l'arabe populaire.

Ainsi la langue vernaculaire vient-elle souvent contaminer la langue référentielle, enrichir la langue artistique, en permettant précisément ces jeux d'échos entre les deux cultures. Langue maternelle, langue de la colonisation,

²⁹ Dominique Caubet, *Les Mots du bled*, p. 61.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Reda Bensmaïa, « La Littérature algérienne », p. 33 sq.

langue de l'écrit, langue politique, les langues – entendues, parlées, écrites, reniées, adoptées, retrouvées – de ces auteurs sont autant de signes d'une identité plurielle, celle de l'exilé, de l'immigré, de l'artiste engagé qui tente de faire résonner d'une rive à l'autre de l'océan ou de la mer les deux parties de sa culture. Or c'est précisément au théâtre que semblent le mieux se réaliser ces jeux d'échos, comme si ailleurs, « privés de rapport avec les autres, nous [étions] privés d'identité, c'est-à-dire conduits par autosuffisance et narcissisme à l'autisme ».³²

Kateb comprend ainsi qu'un théâtre qui n'utiliserait qu'une langue ne pourrait pas toucher le plus grand nombre :

Quelle est la machine qui est à même d'intégrer, sans les écraser ou les réduire dans une totalité abstraite, toutes les fonctions que remplissent ces différents langages ? Quelle est la machine qui est capable d'embrasser d'un seul coup autant de terrains différents et des temporalités aussi hétérogènes ? La réponse de Kateb Yacine à ces questions est, on le sait, sans ambiguïté ; c'est le théâtre, très précisément le théâtre populaire.³³

Le théâtre de Kateb, comme celui de Chouaki, rejette ainsi le monolinguisme linguistique ; leur théâtre est un théâtre de la « déterritorialisation », pour reprendre une expression de Reda Bensmaïa,³⁴ qui déconstruit les formes du genre théâtral ; à ce titre, il peut être qualifié de baroque.³⁵ Le matériau linguistique de ce théâtre – langue vernaculaire – apparaît comme la langue du dialogisme, à l'intersection des deux cultures. Le français n'est pas que la langue du colonisateur. Aziz Chouaki revendique cette idée comme une découverte déterminante ; il déclare ainsi « s'être libéré en découvrant [...] que la langue française n'appartient pas qu'à la France ».³⁶ Le français avait aussi été la langue d'élaboration et de rédaction du projet politique de libération algérienne de la même façon que l'arabe maghrébin a pénétré notre langue sans même que les plus jeunes des locuteurs perçoivent très bien que certains mots usuels lui sont empruntés : sucre, alcool, lebs, toubib, et plus récemment kiffer... Cette vivacité, nous la retrouvons également sur cette scène plurielle qui progresse en France depuis le début des années 1980 : Rachid Taha, Zebda, Khaled, Cheb Mami, Faudel, Fellag.

³² François Laplantine/Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997, p. 76.

³³ Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine », p. 41.

³⁴ Reda Bensmaïa, « La Littérature algérienne », p. 33 sq.

³⁵ Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine », p. 45.

³⁶ Dominique Caubet, *Les Mots du bled*, p. 162.

5 La langue comme laboratoire d'expérimentation

Libérer l'expression, libérer la création en choisissant une langue nouvelle d'expression, que cette langue soit étrangère – comme chez Manet –, maternelle et populaire – comme chez Kateb –, ou recomposée – comme chez Chouaki –, tel semble être le chemin choisi par ces artistes qui rêvent de trouver un langage nouveau pour parler à leurs contemporains.

Pour Manet, il s'agit de se libérer des maîtres, des sources d'inspiration aliénantes : le français devient la langue de l'originalité, du style : « Quand j'écrivais en espagnol, l'influence de Lorca était trop forte, se souvient Eduardo Manet. Le français m'a permis d'être plus sobre ». Il s'agit dès lors de tuer le père, l'ombre gênante de Lorca pour envisager une œuvre originale et universelle, parler en somme à ses pairs : « Si je peux m'évader du thème cubain quand j'écris une pièce de théâtre, je n'arrive pas à obtenir cette liberté d'inspiration dès lors qu'il s'agit d'un roman ». Tout se passe comme si le théâtre autorisait une forme de décentration du sujet, apte à envisager un propos universel, intemporel.

Pour Chouaki, admirateur de Fellag, l'humoriste algérien, la vérité de ce langage est dans sa mixité : « L'humour dans le bric-à-brac de l'Algérie actuelle, le rire, les grands éclats de rire, plutôt que les larmes ». ³⁷ Chez Aziz Chouaki, la structure hybride de cette langue, au rythme syncopé, dit une culture malmenée qui réagit aux violences du nationalisme algérien et de l'extrémisme religieux. Chouaki utilise pour définir cette langue déglinguée des métaphores variées empruntées souvent à la musique – *jazz, fusion, rhapsodie* – ou à des formes hybrides : « Je suis plus du côté de l'hétérogène que de l'homogène, plus du côté de l'hybridation que du pur, du côté des mélanges ou de la créolisation ». ³⁸ A côté de l'arabe officiel, cette « langue du valide », cette langue du sacré qu'il « était interdit de toucher », sur laquelle on ne peut « opérer des néologismes » et dont on ne peut « subvertir la syntaxe », ³⁹ il y a la langue des gens et l'incroyable inventivité langagière du peuple, celle qui fascine Aziz Chouaki : « C'est le langage vivant. Le pouvoir aura beau faire, il ne pourra pas l'étouffer. Dans cette faille, j'inscris mon écriture ». Il n'écrit ni en arabe classique, ni en français classique, ni en kabyle, explique-t-il, mais en une langue « hybride, violente, mosaïque », à l'instar de l'image du

³⁷ Citations empruntées à l'interview réalisée par Catherine Bédarida, « Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un Frondeur ».

³⁸ Dominique Caubet, *Les Mots du bled*, p. 162.

³⁹ *Ibid.*

patchwork⁴⁰ qu'il revendique comme espace de liberté, d'affranchissement des codes religieux mais aussi comme lieu d'investigation de l'inconscient : « J'essaie de me rapprocher des mécanismes inconscients de la parole ». Ce faisant, il reconnaît aussi ses dettes envers James Joyce et envers le jazz et son système d'improvisation contrôlée.⁴¹

Fellag, qui écrit dans une langue entre le kabyle, l'arabe algérien et le français, revendique également un travail sur la langue ; la langue orale proférée dans une communication immédiate, synchrone, modifie ainsi sa façon d'écrire, la temporalité même de son écriture : « Je travaille beaucoup plus qu'avant ; à l'époque, j'avais plus de spontanéité... », ⁴² ou plus loin, « Je capte plus vite l'esprit des choses et je dépasse le superflu pour aller directement au cœur des choses ». ⁴³ Tout se passe comme si le français permettait de condenser la pensée, autorisait la généralisation de son propos.

Le style de Kateb, lui, est fait d'un incessant travail de va-et-vient de traduction du français vers l'arabe, et le kabyle fourmille d'expressions idiomatiques, argotiques ou de néologismes fabriqués par l'auteur et qui se refusent à la traduction, parce que la traduction perdrait leur saveur intrinsèque mais aussi l'écart, la rupture entre ces langues et le français. Kateb malmène ainsi le français, il le transforme, le « sous-développe » :⁴⁴

[II] le plie aux exigences politiques de son peuple par une déperdition de formes syntaxiques ou lexicales, mais en même temps par une curieuse prolifération d'effets changeants – un goût génital-inné, comme dirait Artaud, de la surcharge et de la paraphrase ou de la répétition ou alors un goût étranger (« étranger ») de la sobriété qui lui fait parfois résumer un chapitre (condenser une sous-section) d'un roman à une phrase.⁴⁵

La langue de Kateb se caractérise par la juxtaposition des personnages, des lieux, des époques comme des phrases, le recours incessant à l'asyndète qui traduit la collusion d'images, la déconstruction des espaces, des unités de temps et de lieu : le théâtre de Kateb apparaît dès lors comme un théâtre de la convocation, un théâtre de l'intertextualité, de l'*interlinguisme* et de l'*interhistoricité*.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 61.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine », p. 46.

⁴⁵ *Ibid.*

Cette notion d'interzone que Chouaki utilise pour définir le territoire à la marge que, jeune, il habitait à Alger, semble être une métaphore intéressante pour définir ce nouveau lieu de l'échange et de la mixité. Notion centrale dans la construction du dialogisme, l'interzone interroge la place de l'exilé, de celui qui est parti. Elle définit un lieu ouvert dans lequel la langue choisie par l'auteur, parole plurielle et mélangée – créole ? – est la langue qui permet de renouer le dialogue avec l'autre, l'étranger ; tout se passe comme si le théâtre recomposait une situation endo/exolingue, qui autorise la généralisation, libère la portée universelle d'un propos. Il n'est sans doute pas anodin de rappeler que trois textes dramatiques écrits en français parmi les plus forts – *Le Bourgeois sans-culotte*, *Quand deux dictateurs se rencontrent* et *Une Virée* – sont tous trois des textes de commande. Dans tous les cas, il s'agit de renouer avec une dimension politique qui puisse dépasser les frontières d'un pays surtout quand ce pays n'est qu'une île.

Il s'agit de convoquer un public qui puisse participer à la construction d'un sens, de le faire entrer en résonance sur la scène. Il est d'ailleurs significatif que Kateb ait précisément voulu renouer avec le principe de la scène circulaire, chère au théâtre populaire algérien, comme s'il s'agissait pour l'art de renouer avec l'échange avec le public, avec sa participation : il y a chez Kateb – comme sans doute chez Chouaki ou Manet – une volonté pédagogique qui participe du principe de l'éducation populaire. Qu'est-ce qu'une scène circulaire si ce n'est un cercle de parole(s) – nécessairement plurielles – dans lequel le dramaturge-auteur invite son public, une façon en somme de rouvrir le dialogue.

A ce titre, il est intéressant de constater que ce théâtre de la mixité engage un travail ou une réflexion plus profonde sur la langue, les langues, avec toujours le même souci, la nécessité de retrouver un interlocuteur, dans sa langue. Mais de quelle langue s'agit-il ? La sienne propre ? Celle de l'étranger ? Celle du compatriote ou de l'exilé ? Et d'où écrit-il ? D'ici ? De là-bas ? Et l'on voit bien que la diversité de ces postures énonciatives conditionne autant le choix de la langue, des langues et bien sûr du propos.

Evidemment, ces considérations trouvent des échos encore plus troublants lorsqu'ils résonnent du côté de l'école et on voit en quoi cette réflexion peut avoir des conséquences didactiques dans la façon d'envisager le passage à l'écrit – notamment en situation de plurilinguisme. Le choix d'un matériau oral autorise, semble-t-il, interrogé dans sa transformation écrite, littéraire – au sein d'opérations d'enregistrements, d'écritures, de réécritures, de traductions successives – le travail sur la diglossie : refuser l'aliénation d'une langue qui ne permettrait pas de s'adresser aux différentes communautés

en jeu – au sein de l'école et en dehors de l'école – et envisager ce passage, en assumer aussi l'étrangeté. « Apprendre une langue étrangère [...] revient en quelque sorte à chercher l'autre en soi, un peu comme au théâtre... »,⁴⁶ écrire une langue étrangère, ce serait ainsi construire une identité nouvelle, se faire sujet, appréhender « le seul moyen de ressaisir et d'unifier un moi éclaté, divisé entre deux langues, deux cultures, deux espaces ». ⁴⁷

En d'autres termes, c'est peut-être en lisant la littérature, maghrébine, québécoise, sénégalaise ou antillaise d'expression française, que l'on se préparera le mieux à l'apprentissage d'une langue étrangère. C'est par l'étude systématique des littératures francophones, dès l'école primaire, que le futur citoyen pourra faire ses premiers pas dans le domaine de l'interculturel, et se confronter à l'altérité à partir de sa propre langue. C'est par ce *dépassement intra-muros* en quelque sorte, qu'il pourra peut-être éviter le risque de réduire les autres langues à une fonction utilitaire socio-économique, à de simples véhicules d'information au service de l'action. Il saura déjà que toute langue est une terre d'accueil à traverser, un lieu de rencontres et d'émotions à vivre, et non un objet que l'on s'approprie. En fin de compte, le français n'est pas aux seuls français.⁴⁸

Etre étranger dans *sa* langue, le titre peut sembler paradoxal et il l'est... mais la résolution de ce paradoxe ouvre des perspectives nouvelles.

Etre étranger dans *sa* langue, c'est d'abord rejeter une langue ressentie comme un symbole d'oppression, une atteinte à la liberté artistique. Etre étranger dans *sa* langue, c'est aussi craindre de ne pas pouvoir trouver un interlocuteur.

Etre étranger dans *sa* langue, c'est aussi abandonner le sentiment d'une langue univoque, refuser le *monolinguisme* pour retrouver un auditoire, une audience, un public ; c'est aussi redonner une portée politique à sa parole. C'est accepter le caractère étrange et stimulant de ce déplacement pour parler à l'autre, dans *sa* langue, dans la sienne, dans la nôtre.

⁴⁶ Martine Kunz, « L'Algérie en français dans le texte ».

⁴⁷ Jacques Noiray, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996, p. 122 sq.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 123.

Textes cités

- Catherine Bédarida, « Aziz Chouaki, l'écriture mosaïque d'un Frondeur », in : *Le Monde* (10.11.2004), URL : www.limag.refer.org/Documents/LM200411novChouaki.pdf (consulté le 21.05.2014).
- Reda Bensmaïa, « La Littérature algérienne face à la langue, le théâtre de Kateb Yacine », in : Nabil Boudraa (dir.), *Hommage à Kateb Yacine*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 33–51.
- Dominique Caubet, *Les Mots du bled*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Françoise Dargent, « Le Français, langue d'accueil de tous les écrivains du monde », in : *Le Figaro* (08.01.2009), URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/01/08/03005-20090108ARTFIG00413-le-francais-langue-d-accueil-de-tous-les-ecrivains-du-monde-.php> (consulté le 01.10.2012).
- Henri Gobard, *L'Aliénation linguistique, analyse tétraglossique*, Paris, Flammarion, 1976.
- Jean-Louis Joubert, *La Francophonie*, Paris, Clé International, 1997.
- Yacine Kateb, *Le Poète comme un boxeur*, Paris, Seuil, 1994.
- Yacine Kateb, *Le Bourgeois sans culotte*, in : Y. K., *Boucherie de l'espérance*, Paris, Seuil, 1999.
- Martine Kunz, « L'Algérie en français dans le texte », in : *Revista de Estudos Românicos* (2007), versão eletrônica, URL : <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/186> (consulté le 01.10.2012).
- François Laplantine/Alexis Nouss, *Le Métissage*, Paris, Flammarion, 1997.
- Eduardo Manet, *La Sagesse du singe*, Paris, Grasset, 2001.
- Eduardo Manet, « J'ai choisi la France », in : *Le Télégramme.com* (14.01.2009), URL : <http://www.letelegramme.com/ig/loisirs/agenda/eduardo-manet-j-ai-choisi-la-france-14-01-2009-206514.php> (consulté le 01.10.2012).
- Kamel Merarda, « Portrait de Kateb Yacine », in : Nabil Boudraa (dir.), *Hommage à Kateb Yacine*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 175–198.
- Jacques Noiray, *Littératures francophones I. Le Maghreb*, Paris, Belin, 1996.