

# Le bilinguisme à travers deux littératures émergentes : les cas du roman beur et du roman chicano

Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. Le bilinguisme à travers deux littératures émergentes : les cas du roman beur et du roman chicano . Isabelle Felici. Bilinguisme, Enrichissements et conflits, Honoré Champion, pp.247-262, 2000, 978-2745302502. hal-01341651

**HAL Id: hal-01341651**

**<https://hal-amu.archives-ouvertes.fr/hal-01341651>**

Submitted on 4 Jul 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**LE BILINGUISME A TRAVERS DEUX LITTERATURES EMERGENTES :**

**LES CAS DU ROMAN CHICANO ET DU ROMAN BEUR**

Pari ambitieux — osé sans doute — que d'étudier ensemble et si brièvement deux champs littéraires aussi éloignés que le roman beur et le roman chicano. Pourquoi avoir adopté un tel parti pris ? A l'heure où certaines approches critiques multiplient de façon parfois vertigineuse les catégories pour classer les diverses productions littéraires contemporaines, il paraît important de mettre en évidence des stratégies communes. Pour mener à bien un tel projet, l'analyse du bilinguisme dans le roman beur et le roman chicano présente un double avantage : elle oblige à respecter la spécificité culturelle de ces deux littératures émergentes<sup>1</sup> tout en offrant une approche transversale pertinente. Ces littératures ont en effet pour trait commun d'être caractérisées par la pratique d'un certain bilinguisme, bilinguisme ponctuel - la notion de métissage linguistique serait peut-être plus exacte. Ce procédé donne un statut de traces aux expressions espagnoles, arabes ou kabyles qui émaillent le texte rédigé en anglais pour les romans chicanos et en français pour les romans beurs. On peut certes répertorier divers champs lexicaux dans lesquels interviennent de façon privilégiée des insertions d'une langue dans l'autre : vocabulaire exprimant les liens au sein de la parentèle, expressions affectives et argotiques, mots vecteurs de valeurs culturelles ou liés à des croyances spécifiques, lexique lié au mode de vie enfin. Mais appréhender le bilinguisme par le biais de ces catégories aurait gommé la variété des pratiques, aussi semble-t-il préférable — avant même d'apprécier la fonction de ces insertions — de dégager les facteurs qui permettent d'expliquer une telle variété.

En premier lieu, il faut insister sur le fait que l'histoire du groupe auquel s'attache le romancier détermine en grande partie sa pratique. Rappelons à cet effet que l'appellatif «Chicano», terme aujourd'hui utilisé pour désigner la minorité américaine d'origine mexicaine, ne recouvre ni historiquement ni même géographiquement, une réalité monolithique. Il est employé tant pour qualifier les populations qui vivaient dans les territoires conquis par les Etats-Unis en 1848 à la suite de la guerre contre le Mexique, que pour les groupes issus des flux migratoires modernes. De ce fait, les pratiques linguistiques au sein de cette communauté plurielle sont extrêmement variées<sup>2</sup>. Dans son roman *BLESS ME, ULTIMA*, Rudolfo Anaya

---

<sup>1</sup> J'utilise cette notion au sens où l'emploie Jean-Marie Grassin : «*In literary history, emergence designates a complex of cultural, linguistic, political, ideological, social phenomena, through which distinctive bodies of texts, new sensibilities, new forms of art, expression and communication, integrate the field of modern literature in a dialectical situation of continuity and rupture, in order to assert an identity, a consciousness, a condition long repressed, newly defined or redefined, an original life style, with the result of recentering the vision of the world on the community and of providing recognition to its culture.*», Introduction à *Littératures émergentes/Emerging Literatures*, Actes du XIème Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée, Peter Lang Verlag, 1996, p. 9.

<sup>2</sup> Cf «*Cuando se habla del lenguaje o idioma, es preciso recordar que el chicano —históricamente— no es un grupo homogéneo tan cerrado como se podría imaginar, especialmente en cuanto al lenguaje. Tenemos escritores que utilizan lo que llamamos lenguaje de la calle; otros utilizan un lenguaje particular del suroeste, o bien de otras regiones del país.*», Rudolfo Anaya, in *La literatura chicana a través de sus autores*, Bruce-Novoa, México/España/Argentina/Colombia, Siglo Veintiuno Editores, 1983, p. 194.

reproduit, par exemple, à travers le personnage de l'enfant narrateur sa propre histoire linguistique<sup>3</sup>. Originaire d'un petit village du Nouveau Mexique, le romancier a l'espagnol pour langue maternelle, il n'a commencé à apprendre l'anglais qu'en allant à l'école. En revanche, dans *SO FAR FROM GOD*, Ana Castillo stigmatise une autre attitude à travers l'un de ses personnages. Maria tient un journal de voyage qu'elle rédige en anglais, elle y intègre parfois pour le plaisir de la sonorité quelques mots d'espagnol, même si, nous dit-on, «cela la rendait un peu nerveuse car elle ne le parlait pas très bien»<sup>4</sup>. Il va sans dire que la communauté «beure» constitue, elle aussi, une vaste mosaïque tant du point de vue de l'origine nationale de ses populations que du point de vue linguistique (Charles Pellat emploie la notion de «poussière de parlers»<sup>5</sup> pour rendre compte de la multiplicité des arabes dialectaux).

Dans l'écriture romanesque, cette situation nationale et historique complexe donne rarement lieu à ce qu'Elyette Andouard-Labarthe nomme une «guerre des mots»<sup>6</sup>. Même si la plupart des romans beurs et chicanos partagent avec les «littératures mineures» cette caractéristique, repérée par Deleuze et Guattari, de «brancher» «l'individuel sur l'immédiat politique»<sup>7</sup>, les écrivains ne transforment pas leur roman en arène linguistique dans laquelle, à travers deux langues, s'affronteraient deux cultures. Ils travaillent plutôt sur l'interpénétration des langues. Loin de produire un vertige syncrétique qui menacerait de détruire les codes de la communication, ils jouent sur l'intégration de syntagmes étrangers dans la langue du pays d'accueil et pratiquent ce que l'on appellerait volontiers un «mélange apprivoisé». Si l'espagnol est inclus tel quel, sans recours systématique à l'italique, l'arabe ou le kabyle sont toujours retranscrits en alphabet latin. Cette pratique est extrêmement libre, elle fait surgir une multitude d'orthographe pour une même expression, procédé qui déconcerte singulièrement le lecteur arabophone.

Les stratégies qui permettent au lecteur non-hispanophone ou non-arabophone de comprendre le sens des mots insérés sont variées. Certains romanciers, comme Ferrudja Kessas dans *BEUR'S STORY*, ont recours aux notes de bas de page. Azouz Begag, quant à lui, dans *LE GONE DU CHAABA* accompagne son texte d'un «Petit dictionnaire des mots bouzidiens»<sup>8</sup>. Cette pratique semble de plus en plus se raréfier chez

<sup>3</sup> Cf «"Jáson no está aquí," she said. All of the older people spoke only in Spanish, and I myself understood only Spanish. It was not only after one went to school that one spoke English." ¿Dónde está?" I asked.», *Bless Me, Ultima*, Rudolfo Anaya, New York, Warner Books Edition, 1972/1994, p. 10 ; pour la traduction française : «Jáson no está aquí, a-t-elle dit. Tous les gens d'un certain âge ne parlaient qu'espagnol, et je ne comprenais moi-même que cette langue. On n'apprenait l'anglais qu'après avoir commencé l'école. ¿Dónde está? j'ai demandé.», *Bénissez-moi, Ultima*, Albin Michel, "Terres d'Amérique", 1998, p. 19.

<sup>4</sup> Cf «Then she added in Spanish because she liked to mix a little Spanish into her writing, even though it made her nervous since she didn't speak it to well: "su Madre".», *So Far From God*, Ana Castillo, New York, Penguin Books, 1993, p. 121.

<sup>5</sup> Charles Pellat, *Langue et littérature arabes*, Armand Colin, "U2", 1970, p. 51.

<sup>6</sup> Cf «L'évolution du bilinguisme dans la poésie d'Alurista», Elyette Andouard-Labarthe, in *Ecritures hispaniques aux Etats-Unis : mémoire et mutations*, Publications de l'Université de Provence, 1990, p. 169-188, p. 171.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Minuit, 1975, p. 33.

<sup>8</sup> L'adjectif «bouzidien» est formé sur le prénom du père du narrateur, Bouzid, et désigne le «parler des natifs de Sétif».

les Chicanos. Dans *SO FAR FROM GOD*, Ana Castillo joue beaucoup sur la proximité, si ce n'est phonétique, du moins orthographique ou étymologique de certains mots anglais et espagnols («*maravilloso*», «*la inocente*», «*remedio*»). Elle intègre parfois directement la traduction du mot espagnol dans le texte anglais<sup>9</sup>, mais c'est le plus souvent l'environnement contextuel qui permet l'éclaircissement : «*"Mom, we haven't discussed—that far," Fe said, wiping her brow with the back of her sleeve since her hands were sticky with masa.*»<sup>10</sup>. Cependant, il faut bien le reconnaître, dans cette pratique, écrivains beurs et chicanos ne bénéficient pas de la même liberté. Assez fréquemment en effet, le romancier chicano semble s'adresser à un lecteur qui possède au moins quelques rudiments d'espagnol, tandis que le romancier beur doit, pour sa part, construire progressivement, au cours de son texte, cette compétence linguistique minimale. Ces différentes stratégies montrent donc que les romanciers réussissent, grâce à des procédés plus ou moins sophistiqués, à contourner la résistance qu'offre l'intégration d'une langue dans l'autre.

Loin de relever d'une pratique uniforme, le nombre des insertions varie grandement d'un roman à l'autre et s'explique en partie par le degré d'ancrage du personnage dans un territoire à la fois géographique et affectif. Que le protagoniste soit présenté en état de rupture vis-à-vis de son milieu d'origine, et les insertions se raréfient. C'est par exemple le cas dans *L'ESCARGOT* de Jean-Luc Yacine, récit d'une fugue amoureuse, mais aussi dans des formes plus autobiographiques comme *THE AUTOBIOGRAPHY OF A BROWN BUFFALO* d'Oscar Zeta Acosta ou *PALPITATIONS INTRA-MUROS* de Mustapha Raïth. Fugueur ou prisonnier, le personnage de l'errant ou du marginal, délesté de tout ancrage territorial, ne charrie pas dans son sillage de traces propres à sa communauté d'origine, il en est coupé, même linguistiquement. C'est en revanche le «roman écologique» — pour reprendre la terminologie de Blanche Gelfant<sup>11</sup> —, soit un roman qui s'attache à décrire les relations de l'individu à son milieu, qui draîne le plus grand nombre d'insertions : textes qui ont pour cadre la famille (*BEUR'S STORY* de Ferrudja Kessas, *BLESS ME, ULTIMA* de Rudolfo Anaya, *SOR FAR FROM GOD* d'Ana Castillo), le *bled* (*ZEIDA DE NULLE PART* de Leïla Houari), le *chaâba* (*LE GONE DU CHAABA* d'Azouz Begag) ou le *barrio*. On notera à cet égard que, même si *THE HOUSE ON MANGO STREET (LA PETITE FILLE DE LA RUE MANGO)* de Sandra Cisneros s'inscrit dans la tradition de l'écriture du *barrio*, le fait que la petite fille narratrice revendique sa non-appartenance à ce

<sup>9</sup>«*Quite often these symptoms were not only treated with herbs, decoctions, and massages but also with "limpias"—cleansings.*», *op. cit.*, p. 63.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 168; trad. : «*"Maman, on n'a pas encore parlé... de ça"* . Les mains collantes de *masa*, elle s'essuya le front avec le dessous de sa manche tout en parlant.»

<sup>11</sup>Cf «*The ecological novel differs from the portrait study by having as its protagonist not a single person but a spatial unit — a city neighborhood, block, or even an apartment house. Interest thus focuses upon the social relationships and manners within a close group, although one figure may come to prominence.*», Blanche Gelfant, *The American City Novel*, University of Oklahoma Press, 1954, p. 12.

milieu («*I am going to tell you a story about a girl who didn't want to belong*»<sup>12</sup>), justifie le faible nombre d'insertions de mots espagnols.

Il est significatif qu'il faille pour la plupart des romans écologiques conserver — et ce tant en français qu'en anglais — des expressions espagnoles ou arabes pour désigner les réalités sociologiques considérées (*bled*, *chaâba*, *barrio*, mais aussi réseau familial enrichi des relations de «*comadres*» et «*compadres*» dans le roman chicano). Rien d'exotique dans cette pratique, le nom recouvre une réalité spécifique que ne saurait rendre la traduction. C'est avec réticence qu'Azouz Begag, en présentant l'adaptation cinématographique de son roman *LE GONE DU CHAABA*, traduit «*chaâba*» par «bidonville», en accompagnant la formule de périphrases qui dénoncent bien son insatisfaction face à une telle traduction. Si par ailleurs, on peut qualifier le «*barrio*» d'enclave hispanique au sein de la ville nord-américaine, il va de soi que cette définition purement urbaine, ignore totalement la dimension affective que recèle cette notion. Cette résistance à la traduction sert d'indice. Elle souligne la spécificité culturelle, mais aussi linguistique du milieu considéré, spécificité que le cinéma semble plus à même de traduire que le roman. Dans la majorité des cas en effet, le statut de trace qu'acquièrent les mots étrangers insérés dans la langue du pays d'accueil traduit une situation bilingue, par défaut. Grâce au sous-titrage, la version cinématographique du *GONE DU CHAABA* met en évidence la codification de l'emploi respectif du français et de l'arabe au sein du groupe : entre les membres de la génération des parents, c'est l'arabe qui est utilisé, en revanche c'est en français que les enfants communiquent entre eux, et c'est tantôt en arabe (langue privilégiée pour l'expression de l'ordre et de la défense), tantôt en français (discussions concernant l'école, les études et l'avenir) que s'effectuent les échanges entre parents et enfants. Le clivage entre les générations que dénonce la pratique du français recoupe donc la réalité de l'immigration : langue d'expression courante pour les uns, langue apprise fortement marquée par un accent pour les autres (accent qu'Azouz Begag s'amuse parfois à traduire par une orthographe plus ou moins phonétique : «Tan a rizou, Louisa. Fou li fire digage di là, zi zalouprix»<sup>13</sup>). Dans *BLESS ME, ULTIMA*, comme le montre ce passage : «"*Está sola*," *my father said*, "*ya no queda gente en el pueblito de Las Pasturas*— "*He spoke in Spanish*...»<sup>14</sup>, Anaya doit lui aussi, pour rendre son texte accessible au lecteur anglophone, renoncer à retranscrire la langue familiale et communautaire. L'espagnol n'intervient généralement que de façon ponctuelle dans les échanges, sous la forme de mots ou d'expressions

<sup>12</sup> Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, New York, Vintage Books, 1984, p. 109 ; pour la traduction française : «Je vais vous raconter l'histoire d'une fille qui ne voulait être de nulle part», *La Petite fille de la rue Mango*, Nil Editions, 1996, p. 86.

<sup>13</sup> Azouz Begag, *Le Gone du Chaâba*, Seuil, "Points/Virgule", 1986, p. 50.

<sup>14</sup> *Bless Me, Ultima*, *op. cit.*, p.2 ; trad. : «"*Está sola*, disait mon père, *ya no queda gente en el pueblito de Las Pasturas*..." Il s'exprimait en espagnol...», *op. cit.*, p. 10.

types comme «*es verdad*», «*Madre de Dios*», expressions qui «colorent» les dialogues et rappellent cette réalité. On constate donc que dans la plupart des cas, les insertions tant en espagnol qu'en arabe correspondent rarement à des phénomènes de pannes linguistiques, mais tentent de traduire, par défaut, des situations langagières complexes. Le bilinguisme pratiqué par le roman s'éloigne de ce fait considérablement des effets de changements de codes linguistiques tels qu'on les observe dans la langue parlée. Tandis qu'ils s'y effectuent généralement au gré de l'émotion, dans l'ordre romanesque, ils deviennent plutôt vecteurs d'émotion.

Dans des textes tels que *BLESS ME*, *ULTIMA* ou *LE GONE DU CHAABA*, l'espagnol et l'arabe sont des langues aux échos affectifs, propices à faire renaître le monde de l'enfance et son environnement émotionnel. Résistent donc en priorité les appellatifs hypocoristiques («Emma», «Abboué», «Mamá», «mi hijito»), des expressions types parfois insérées avec humour : «*My mother, que en paz descanse, never did like you*»<sup>15</sup> ; «Depuis quelques semaines, IL s'enferme dans sa maison dès qu'il arrive au Chaâba. Salam oua rlikoum par-ci, salam oua rlikoum par-là, et chacun pour soi dans sa cabane»<sup>16</sup>. Certains mots interviennent également, selon les procédés réalistes classiques, comme gages, morceaux de réel. Ils désignent des objets du quotidien dans *LE GONE* (*l'bomba*, la pompe à eau, endroit stratégique du Chaâba, *chemma*, le tabac à priser du père ou les *binouars* des femmes), des plats mexicains traditionnels (*atole*, *tortillas*, *posole*) ainsi que des éléments spécifiques de la flore du *llano* dans *BLESS ME* (*alfalfa*, *mesquite*, *tuna*). Si, du point de vue réaliste, ces mots permettent au lecteur de prendre progressivement ses marques dans un univers qui lui est étranger, à l'opposé certaines insertions font surgir la part de merveilleux que recèle le réel. L'incipit de *BLESS ME*, *ULTIMA* est explicite. Ultima, la grand-mère du narrateur, fait figure d'initiatrice, elle est celle qui révèle l'harmonie du monde :

*Ultima came to live with us the summer I was almost seven. When she came the beauty of the llano unfolded before my eyes, and the gurgling waters of the river sang to the hum of the turning earth.*<sup>17</sup>

Bien qu'Ultima signifie «dernière», la grand-mère est celle qui ouvre le temps («*Let me begin at the beginning [...] the beginning that came with Ultima*»<sup>18</sup>). Son personnage est non seulement lié au temps magique de l'enfance et à sa remémoration, mais il est également porteur d'une vision spécifique du monde et induit, dans l'ordre romanesque, le triomphe du réalisme merveilleux. Grâce à «*la Grande*», Anaya peut

<sup>15</sup> *So Far from God*, *op. cit.*, p. 109 ; trad. : «Ma mère, que en paz descanse, ne t'a jamais aimé».

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 143

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 1 ; trad. : «Ultima est venue vivre avec nous l'été de mes sept ans. A son arrivée, la beauté du llano s'est déployée devant mes yeux, et les eaux de la rivière qui gargouillait ont mêlé leur chant au bruissement de la terre qui tournait.», *op. cit.*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibid.* ; trad. : «Mais que je commence par le commencement [...], le commencement qui est arrivé avec Ultima», *op. cit.*, p.9

décliner diverses figures féminines du folklore chicano. Dans les premières pages du roman, Ultima est dépeinte dans son activité de *curandera* : «*many times late at night I was to see Ultima returning from the llano where she gathered the herbs that can be harvested only in the light of the full moon by the careful hands of a curandera*»<sup>19</sup>. Mais, à travers les voix de la communauté, ce statut de guérisseuse la désigne également comme puissance inquiétante : «*¡La curandera!*" someone exclaimed. Some women bowed their heads, others made the sign of the cross. "Es una mujer que no ha pecado," another whispered. "Hechicera." "Bruja—"»<sup>20</sup>. Grâce à son ambivalence, le personnage de «*la Grande*» donne corps au projet formulé par le narrateur à la fin du texte : «construire [s]on propre rêve à partir de ces événements»<sup>21</sup>, partie intégrante de son enfance. En polarisant la dimension magique du monde, la figure d'Ultima acquiert en effet une extrême rentabilité romanesque. D'une part, elle permet de lancer l'intrigue et du même coup la dynamique merveilleuse (c'est à travers elle et son combat mené contre Tenorio, le sorcier maléfique, que s'affronteront les forces du bien et du mal). D'autre part, autour d'elle s'agglutine une nébuleuse mythique qui magnifie le personnage traditionnel de l'*abuela*. En ce sens, conformément à l'onomastique, Ultima tient lieu de relique culturelle chicana. Elle autorise toutes les associations, comme le montre bien la fusion de son image avec la principale icône de la culture mexicaine et chicana, la Vierge de Guadalupe :

*I dreamed about the owl that night, and my dream was good. La Virgen de Guadalupe was the patron saint of our town. The town was named after her. In my dream I saw Ultima's owl lift la Virgen on her wide wings and fly her to heaven.* <sup>22</sup>

Tout autre est l'univers que déploie Azouz Begag dans *LE GONE DU CHAABA*, roman dans lequel le monde de l'enfance évoque quelque peu celui de *LA GUERRE DES BOUTONS*, déplacé dans la banlieue lyonnaise et en milieu maghrébin. Là aussi cependant, on constate la résistance du lexique lié à ce que l'on pourrait appeler la grille de perception maghrébine du monde : «Tu vois, mon fils... Dieu est au-dessus de tout. Allah guide notre mektoub à nous tous...»<sup>23</sup>. C'est aussi en arabe que surgit, au sein du quotidien ordinaire, le merveilleux sous la forme des *djoun* ou du *rhain* : «Ma sœur porte la main à sa bouche pour ravalier les mots qu'elle vient de laisser échapper. Chez nous, on ne plaisante pas avec el rhain. Lorsqu'Allah

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 2 ; trad. : «[...] maintes fois, tard dans la nuit, je devais être le témoin des retours d'Ultima rapportant du llano les herbes qu'elle avait glanées et qui ne peuvent être cueillies qu'à la lumière de la pleine lune par les mains délicates d'une curandera», *op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 104 ; trad. : «*¡La curandera!*" s'est exclamé quelqu'un. Des femmes ont baissé le tête, d'autres ont fait le signe de croix. "Es una mujer que no ha pecado," a chuchoté une autre voix. "Hechicera." "Bruja..."», *op. cit.*, p. 133.

<sup>21</sup> Cf «*Sometime in the future I would have to build my own dream out of those things that were so much a part of my childhood.*», *ibid.*, p. 261 ; trad. : *op. cit.*, p. 322.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 13 ; trad. : «J'ai rêvé de la chouette cette nuit-là, et c'était un bon rêve. La Virgen de Guadalupe était la sainte patronne de notre ville, qui portait son nom. Dans mon rêve, j'ai vu la chouette d'Ultima soulever la Virgen sur ses grandes ailes et l'emporter au ciel.», *op. cit.*, p. 24.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 226.



nous gâte d'un bonheur quelconque, il ne faut jamais s'en vanter auprès de qui que ce soit, sinon le diable s'en mêle»<sup>24</sup>. Que conclure de cette rapide étude du bilinguisme dans ces deux romans ? Doit-on généraliser l'idée que l'utilisation de mots arabes ou espagnols est propice au surgissement du réel merveilleux et à l'évocation nostalgique du paradis perdu de l'enfance ? S'il est vrai que l'on assiste dans un grand nombre de romans à la résistance des mêmes noms, noms que l'on pourrait presque qualifier de «points de capiton culturels» : le mektoub et le peuple des djoun dans le romans beur<sup>25</sup>, la triade mythologique constituée par la Vierge de Guadalupe, la Malinche et la Llorona et leurs diverses incarnations terrestres dans le roman chicano<sup>26</sup>, il serait faux d'attribuer une valeur systématiquement positive aux insertions en arabe et en espagnol, langues qui peuvent aussi être présentées comme des instruments d'oppression.

Tant dans le roman beur que dans le roman chicano, l'absence de maîtrise de la langue du pays d'accueil est l'un des principaux facteurs d'isolement des personnages féminins. Sandra Cisneros dans *THE HOUSE ON MANGO STREET* ainsi que Nadia Berquet dans *LA CITE DES FLEURS* dénoncent avec la même sobriété cette réalité :

J'ai essayé de lui apprendre à écrire petite, juste son nom, mais elle faisait des lettres atroces avec des barres toutes crochues, on a vite abandonné toutes les deux [...]. Même le français elle le parle toujours aussi mal, ça fait plus de trente ans qu'on est là et elle continue à parler petit-nègre, tout le monde fait semblant de comprendre et répond «Oui», mais souvent les gens ne la comprennent pas.<sup>27</sup>

Dans *THE HOUSE ON MANGO STREET*, roman composé d'une quarantaine de courts textes que la critique qualifie généralement de «vignettes», la vignette intitulée «No Speak English» met en scène un enfermement similaire à travers le personnage de Mamacita :

[...] I believe she doesn't come out because she is afraid to speak English, and maybe this is so since she only knows eight words. She knows to say: He not here for when the landlord comes, No speak English if

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 165 ; cf également : «Lorsqu'il fait noir, je sais qu'il ne faut pas aller aux toilettes, ça porte malheur, et puis c'est là que l'on trouve les djoun, les esprits malins. Ma mère m'a dit qu'ils adorent les endroits sales.», *ibid.*, p. 14.

<sup>25</sup> Ces expressions sont également employées, par exemple, par Ferrudja Kessas dans *Beur's story* (L'Harmattan, "Ecritures arabes", 1994, p. 46, p. 110 et p. 182) ainsi que par Fouad Laroui dans *De quel amour blessé*, (Julliard, 1998, p. 33, p. 108, p. 127 et p. 129). Nadia Berquet dans *La Cité des fleurs* (HB Editions, 1997) intitule l'une des nouvelles du recueil «Mektoub» et clôt le texte sur cette formule : «"YA ! LABI, MEKTOUB"... (ah, mon dieu, c'est écrit...)», (p. 92).

<sup>26</sup> Dans *So Far From God*, par exemple, Ana Castillo reprend aussi à travers le personnage de Doña Felicia la figure de la *curandera* qu'elle accompagne d'un cortège de remèdes de bonne femme (cf le chapitre intitulé «On the Subject of Doña Felicia's Remedios, Which in and of Themselves Are Worthless without Unwavering Faith...», *op. cit.*, p. 59). Elle livre également la légende de la Llorona, personnage qui n'intervient que très ponctuellement dans *Bless Me* (*op. cit.*, p. 26). La Llorona signifie littéralement "La Pleureuse", il s'agit d'une femme fantôme qui erre le long des cours d'eau à la recherche de ses enfants, qu'elle a elle-même noyés pour suivre son amant : «But no one had ever told La Llorona the legend of La Llorona. The Weeping Woman astral-traveled all throughout old Mexico, into the United States, and really anywhere her people lived, wailing, in search of her children whom she drowned so as to run off with her lover.», (*ibid.*, p. 160). La Malinche, enfin, constitue dans le folklore mexicain un emblème infamant de la trahison féminine. La Malinche est le surnom qui fut donné à la jeune Indienne, Doña Marina, qui fut la traductrice et la concubine de Cortés durant la Conquête. Traîtresse et putain, c'est aussi la mère d'une race métisse. Sandra Cisneros, quant à elle, retravaille cette mythologie dans les nouvelles de *Women Hollering Creek*, (Vintage Books, 1991).

<sup>27</sup> *La Cité des fleurs*, *op. cit.*, p. 41.

*anybody else comes, and Holy smokes. I don't know where she learned this, but I heard her say it one time and it surprised me.*<sup>28</sup>

L'ignorance de la langue du pays d'accueil alliée au machisme de ces cultures renforce l'insularité des figures féminines, rejetées dans les marges de la réalité urbaine. Pour autant la cellule familiale ne constitue pas un cocon protecteur. En son sein la langue du pays d'origine tisse parfois un réseau de violence et d'interdits autour du personnage :

[...] j' voulais dire ma prière en français, genre «not'père qui êtes aux cieus». Le vieux, y voulait rien entendre : la prière qu'il disait, c'est en arabe qu'on la fait. Seulement moi et l'arabe, hein ! J'ai jamais pu l'apprendre. Mes parents passaient leur temps à s'engueuler en arabe quand j'étais môme, j'ai fini par me dire : dans cette langue, les mots, c'est comme des obus, ils servent qu'à se mitrailler, attaque, contre-attaque...<sup>29</sup>

Même constat pour la narratrice de *BEUR'S STORY* : «Les Arabes connaissaient le pouvoir des mots, le pouvoir des mots qui tuent. De ceux qui vous consomment petit à petit jusqu'à vous rendre en cendre»<sup>30</sup>. C'est sans doute dans ce roman que l'arabe et le kabyle en viennent le plus à stigmatiser la violence pathologique du cercle familial. Langue de la déploration : «Ya ! Rébè ! qu'est-ce que je t'ai fait pour mériter des filles pareilles»<sup>31</sup>, c'est aussi fondamentalement la langue de l'ordre, du reproche et de l'insulte à l'égard des filles : «Sors d'ici, kahbin !»<sup>32</sup>. La violence faite au personnage féminin s'exprime de façon beaucoup plus détournée dans la vignette de *THE HOUSE ON MANGO STREET* intitulée «My Name» :

*In English my name means hope. In Spanish it means too many letters. It means sadness, it means waiting. [...] It was my great-grandmother's name and now it is mine. [...] My great-grandmother. I would've liked to have known her, a wild horse of a woman, so wild she wouldn't marry. Until my great-grandfather threw a sack over her head and carried her off. Just like that, as if she were a fancy chandelier. [...] Esperanza. I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window.*<sup>33</sup>

Dans ce passage le lecteur assiste à un glissement de sens<sup>34</sup> : le substantif *esperanza* (qui signifie «espoir») dérive sur sa forme verbale *esperar* (attendre). Dès lors le prénom acquiert une dimension allégorique et dénonce la dépossession du personnage féminin, programmé pour subir passivement sa destinée.

<sup>28</sup> *The House on Mango Street, op. cit.*, p.77 ; trad. : «[...] moi je crois qu'elle reste enfermée parce qu'elle n'ose pas parler anglais, et c'est sans doute la vraie raison car elle ne connaît que huit mots. Elle sait dire *He not here* quand vient le propriétaire, *No speak English*, si quelqu'un d'autre vient, et *Holy smokes*. Je ne sais pas où elle a appris ça : Saintes fumées, mais à mon grand étonnement, je l'ai entendu le dire une fois.», *op. cit.*, p. 86.

<sup>29</sup> *De quel amour blessé, op. cit.*, p. 88.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 10-11 ; trad. : «En anglais mon nom veut dire espoir. En espagnol ça fait trop de lettres. Ça veut dire tristesse, ça veut dire attente. [...] C'était le nom de mon arrière-grand-mère et maintenant c'est le mien.[...] Mon arrière-grand-mère. J'aurais voulu la connaître, une femme cheval sauvage, si sauvage qu'elle ne voulait pas se marier. Jusqu'au jour où mon arrière-grand-père lui a jeté un sac sur la tête et l'a emportée. Simplement, comme si elle était un lustre. [...] Esperanza. J'ai hérité de son nom, mais je ne veux pas hériter de sa place près de la fenêtre.», *op. cit.*, p. 17.

<sup>34</sup> Je reprends ici l'analyse menée par Alvina E. Quintana dans *Home Girls, Chicana Literary Voices* : «Readers here witness an ideological shift that transforms the noun *esperanza* (hope) into the verb *esperar* (to wait) ; we see that *Esperanza's* most personal experiences are determined by outside forces.» (Philadelphia, Temple University Press, 1996, p. 62).

Langue de l'oppression ou langue de la nostalgie, ces différentes œuvres nous ont permis de mettre en avant les deux pôles entre lesquels oscillent constamment la valeur des insertions arabes ou espagnoles, et ce au sein même des textes qui dénoncent le plus violemment l'aliénation. Dans *THE HOUSE* par exemple, et bien que Cisneros y utilise fort peu d'insertions, on relève que, par delà l'effet de réel, c'est en espagnol que se dit la première expérience radicale de la perte : «*Your abuelito is dead, Papa says early one morning in my room. Está muerto...*»<sup>35</sup>. Dans *BEUR'S STORY*, on note également qu'en dépit de l'extrême violence qui caractérise les relations familiales, l'un des seuls moments d'apaisement entre la mère et la fille se déroule dans une scène où la mère devient conteuse. Pour un temps, la déchirure de l'exil s'abolit et l'arabe retrouve sa vertu de langue de conte :

Depuis que sa mère l'a mis au monde, le mektoub le suit ! mesken ! [...] Sa mère se tut un instant sur cette réflexion, plissa les yeux comme si elle replongeait des années en arrière [...]. Une pointe de nostalgie la submergea un bref instant, une partie d'elle-même, la plus grosse, était restée au pays, près du kanoun les soirs d'hiver...<sup>36</sup>

Que dire quant à l'avenir de ce métissage des langues ? Faut-il y voir un simple effet de mode, une généralisation de ce que l'on a eu coutume d'appeler dans les études chicanas le «pochisme», soit «une technique consistant à s'exprimer en anglais en prenant soin d'émailler son discours de mots d'espagnol qui assurent au texte un semblant d'authenticité»<sup>37</sup>? S'il est vrai que l'insertion n'a pas systématiquement de résonance poétique, les effets liés au métissage linguistique sont pourtant le lieu privilégié où s'inscrit le travail poétique mené sur la langue. Il prend des formes extrêmement variées. C'est tantôt un effet rythmique obtenu par l'addition d'une expression type en fin de phrase qui donne à la langue du pays d'accueil la scansion de l'autre langue : «*Domingo got angry. He was many things, but a bigamist, nunca*»<sup>38</sup>, ou encore «je lève les mains au ciel, fataliste : qu'ils viennent cafter ! *Hamdou l'lah'!*»<sup>39</sup>. C'est tantôt un commentaire sur la prononciation qui vient s'immiscer et rendre quelque peu de la saveur perdue :

Heichma ! La honte ! J'entends mon père, j'entends ma mère, j'entends ma tante Zaïa cracher le mot comme on cracherait un pépin de pastèque ou un noyau de datte. La honte m'a toujours paru plus honteuse exprimée en arabe.<sup>40</sup>

Le métissage des langues donne également lieu à des images, trouvailles poétiques qui font sourire le lecteur. Dans la vignette intitulée «La famille aux petits pieds», Sandra Cisneros attribue au grand-père des

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 56 ; trad. : «Votre *abuelito* est mort, dit Papa un matin en entrant dans ma chambre. *Está muerto...*», *op. cit.*, p. 63.

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 178.

<sup>37</sup> Cf Elyette Andouard-Labarthe, art. cité, p. 177.

<sup>38</sup> *So Far from God*, *op. cit.*, p. 41 ; trad. : «Domingo s'est fâché. On pouvait lui reprocher beaucoup de choses, mais bigame ça, *nunca*».

<sup>39</sup> Paul Smail, *Vivre me tue*, Balland, 1997, p. 92.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 46.

pieds «gras et pâteux comme d'épais *tamales*»<sup>41</sup>, dans «Y'avait une vieille femme, elle avait tant d'enfants qu'elle savait pas quoi faire», Angel, le bien nommé, en voulant apprendre à voler «est tombé du ciel comme un beignet, comme une étoile filante»<sup>42</sup>. Multiplier les clins d'œil humoristiques est également l'un des procédés favoris d'Azouz Begag : «Il se met à parler de morale comme tous les matins depuis que je fréquente la grande école. Et comme tous les matins, je rougis à l'écoute de ses propos. Entre ce qu'il raconte et ce que je fais dans la rue, il peut couler un oued tout entier»<sup>43</sup>. Ce dernier exemple met en évidence le principal effet produit par ce type d'insertion. Quand elle est réussie, l'insertion devient invitation au dialogue et prend parfois figure d'initiation aux valeurs culturelles véhiculées par la langue. De fait, si pour le lecteur arabophile ou hispanophile l'apparition au fil du texte d'un syntagme courant crée un rapport émotionnel privilégié (je pense notamment au mot «*heichma*» utilisé avec une grande fréquence dans le roman beur), pour le lecteur moins averti, la répétition de ce mot dans un même roman ou d'un roman à l'autre permet d'«asseoir et [de] célébrer sa nouvelle compétence, [de] le faire entrer modestement mais sûrement dans la langue-culture de l'autre, dans une poétique bi-langue»<sup>44</sup>. De ce fait, l'insertion est ambivalente. Vecteur clé de la complicité, tantôt elle initie, tantôt elle joue de son droit à l'opacité. Dans *Vivre me tue*, par exemple, Paul Smaïl, en émaillant son texte de formes variées (mots arabes, tournures argotiques françaises parfois d'origine arabe, ou encore simples onomatopées), brouille les marquages traditionnels des frontières linguistiques. Par cette technique, il insuffle de nouvelles résonances dans la langue et déconcerte le lecteur qui entend subitement cette étrange parenté, cette filiation jusqu'alors inouïe : «Mais rien n'y fait, et j'appuie donc sur le poussoir du schrill, censé émettre des ultrasons insupportables... Nib. J'appuie plus fort : nib»<sup>45</sup>. Fouad Laroui dans *DE QUEL AMOUR BLESSE* obtient un effet assez similaire en réactivant le vieux fonds arabe du français. On sourit, par exemple, en percevant soudain une musicalité arabe dans le verbe «amadouer» tel qu'il est employé dans la phrase : «Il me jeta un regard inquiet. Après tout c'était du sang de barbare qui coulait dans mes veines sous le vernis occidental. Il tenta de m'amadouer»<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Pour le texte original : «*His feet were fat and doughy like thick tamales*», *The House*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>42</sup> Pour le texte original : «[...] *the day Angel Vargas learned to fly and dropped from the sky like a sugar donut, just like a falling star...*», *ibid.*, p. 30.

<sup>43</sup> *Le Gone*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>44</sup> Nadine Decourt, "Contes maghrébins en situation interculturelle ou l'art de la glose", communication personnelle, à paraître dans les Actes du XXVIIème Congrès de la SFLGC, Montpellier 1996.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 109. Si, dans ce contexte linguistique, le mot «nib» prend une consonance arabe, selon le *Dictionnaire de l'argot* (J.-P. Colin et C. Mével, Editions Larousse), «nib» viendrait de «nibergue», forme ayant subi une apocope, avec influence probable de l'argot italien «nisba».

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 74.

Ces derniers exemples montrent donc que la plus grande réussite du bilinguisme dans ces textes consiste tout d'abord à créer une complicité entre le romancier et son lecteur, un rapport de connivence scellé par de furtives gratifications humoristiques ou poétiques disséminées dans le texte<sup>47</sup>. Mais d'autre part, il faut noter que le brouillage entre les différents codes linguistiques va souvent de pair avec une nouvelle position idéologique, essentiellement perceptible dans le roman beur. Par ce procédé poétique, les jeunes romanciers arrachent la langue à son terreau nationaliste et démontrent stylistiquement la vacuité du concept de «pureté de la langue». Et c'est du même mouvement qu'ils tentent d'en finir avec la problématique romantique et éculée des «racines» :

- Mais bordel, elles sont où, mes racines ?
- Tu n'es pas un arbre, tu n'as pas de racines. Et puis même si t'en avais : t'es né où ?
- Paris.
- Ecole élémentaire ?
- Alain-Fournier, au bout de la rue Léon-Frot.
- Collège ?
- Alexandre Dumas.
- C'est qui tes meilleurs copains ?
- David, Martial, Pedro...
- Alors, elles sont où tes racines ?
- *Say no more.*<sup>48</sup>

Contre la notion de racine, ces écrivains mettent en place une nouvelle stratégie où le «chez nous» se définit par «une façon de parler»<sup>49</sup>, façon de parler qui, loin de reproduire la langue des banlieue, en joue certes, se l'approprie, mais la met à distance :

Dans mon rêve, je sais que l'immeuble est vide, oualou, pas un chat. Donc, moi, pas maboul, j'ouvre une fenêtre qui donne sur la rue et je me penche pour voir c'qui se passe. Or il n'y a là qu'un type, je le distingue nettement. Et alors, l'angoisse : le lascar, c'est ma photocopie ! Oké, il a les glandes, il a l'air d'un qu'aurait vu un ghoul mais bordel, c'est kif mon frère jumeau ! Sauf qu'il est en djellaba alors que moi, hein, tu m'connais, que des super-fringues, que d'la marque...<sup>50</sup>

Loin de se confiner à ce jeu de réécriture («On dirait de l'Edgar Poe traduit par Smaïn»<sup>51</sup>, commente un personnage), il s'agit pour cette nouvelle génération de romanciers de reconquérir ce qui a été irrémédiablement perdu par la génération des parents. Dans *DE QUEL AMOUR BLESSE*, Fouad Laroui énumère ces éléments que le personnage du père a définitivement dû abandonner en traversant la Méditerranée : son nom, Abal-Khaïl («Ça veut dire : *l'homme-aux-chevaux*, c'est noble, c'est puissant, ça se

<sup>47</sup> Cf par exemple : «Mamacita is the big mama across the street, third-floor front. Rachel says her name ought to be Mamasota, but I think that's mean.», *The House*, (op. cit., p. 76) ; on pourrait également citer ce passage de *So Far from God* : «"¿Susto? ¿Susto? " Sofi shouted."You think that cowardly son of yours without pelos on his maracas has susto ?"», (op. cit., p. 30).

<sup>48</sup> *De quel amour blessé*, op. cit., p. 84.

<sup>49</sup> C'est un passage *De quel amour blessé* qui m'a suggéré cette formule : «Ce qui m'étonne encore : on trouve des battes de base-ball à Paris. Pourquoi, grands dieux ? On joue à ce jeu absurde chez nous ? Enfin, chez nous, c'est une façon de parler.» (c'est moi qui souligne), op. cit., p. 41.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>51</sup> *Ibid.*

prononce, en arabe, avec l'accent tonique sur le Kha, qui râpe la gorge (Khâ !), et ça donne un nom qui claque, impatient et brutal, un nom de connétable ou de chef de bande. Mais ici ? Babalké, Abalquille, c'est un festival d'expropriations...»<sup>52</sup>) ; il a également perdu la saveur des mots (les mots français dans sa bouche sont «sans épaisseur»<sup>53</sup>, sans histoire, ils sont facteurs d'étrangeté dans le rapport au monde) ; il a perdu enfin la mémoire des lieux («Cette ville quand je m'y déplace, je la *lis*. Pour Abal-Khail, c'est une écriture incompréhensible, c'est de l'hébreu»<sup>54</sup>). C'est cette expérience de l'exil absolu qu'inversent les meilleurs romanciers beurs : en se faisant un nom dans le domaine des lettres, en goûtant la saveur des mots et ce sans révérence nationale, et en cartographiant par leur écriture un lieu, leur lieu. Tant pour les romanciers chicanos que pour les romanciers beurs (l'œuvre de Sandra Cisneros me semble aussi aller dans cette direction), il s'agit de dépasser le misérabilisme, tonalité que prenait plus ou moins nécessairement le roman-témoignage, pour créer par l'humour une nouvelle forme de lien, lien à la fois culturel et linguistique<sup>55</sup>. Tandis que de nombreux romans autobiographiques mettaient l'accent sur l'appropriation du français en tant que langue écrite et l'entouraient du même coup d'un halo de sacralité inviolable, la nouvelle génération fait du roman un espace ludique et prône le droit à la transgression. Le roman tel que le pratique Fouad Laroui dans *DE QUEL AMOUR BLESSE* devient une arlequinade<sup>56</sup> où cohabitent sans heurt rythmique rap, références à la culture classique française et occidentale, sourates du Coran et contes merveilleux. C'est sans doute ce poème de l'âge d'or andalou cité dans le texte qui indique l'idéal poétique recherché, un poème qui «mêle de façon inouïe trois langues — et probablement trois religions —» :

*Ven, sidi, ven...  
Gar, si yes devina,  
y devinas bi'l haqq,  
Gar me cand me vernad  
men habibi Ishaq*<sup>57</sup>

Crystel PINÇONNAT  
Université de Bretagne Occidentale

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>55</sup> Cf "L'humour à la rescousse", Azouz Begag, in *Le Récit d'enfance : enfance et écriture*, sous la direction de Denise Escarpit et Bernadette Poulou, Éditions du Sorbier, 1993, p. 189-194.

<sup>56</sup> Là encore, c'est une phrase de *De quel amour blessé* qui m'a suggéré cette comparaison : «Vous ne l'écrirez jamais votre harlequinade.» (*op. cit.*, p. 106). Le «h» d'«harlequinade» est ici volontaire, il renvoie ironiquement à la célèbre collection.

<sup>57</sup> Trad. : «Viens, seigneur, viens / Dis, si vraiment tu es devin / Dis-moi quand mon aimé Ishaq / Me reviendra.», *ibid.*, p. 100.