

Pouvoir des langues : se dire en langue étrangère

Nora Alexandra KAZI-TANI

Université d'Alger 2

ملخص: سلطة اللغات: التعبير عن الذات بلغة الآخر.

يريد هذا المقال أن يبرز، من خلال تحليل نص يعتبر من أمهات النصوص في الآداب الإفريقية، الاستعمال المتميز للغة الآخر للتعبير عن الذات الخاصة بكلّ ملاساقها الثقافية حيث تستوعب الكتابة وتحوّل أجزاء خطابات قديمة ومعاصرة لإنتاج خطابات جديدة وأنماط جديدة للتعبير.

Le fait que les langues découpent différemment le réel constitue le principal argument des partisans de la thèse de l'« *intraduisibilité* » des langues. Pourtant, on traduit depuis la nuit des temps, les traducteurs étant les principaux « *passseurs* » de connaissances d'un bout à l'autre du monde, assurant ainsi une communication ininterrompue entre les hommes, par-dessus les frontières de tout genre. Cependant nul mieux que l'écrivain qui a vécu en milieu bilingue ou plurilingue, ne peut illustrer cette vérité. Par sa maîtrise des langues et par son art, il réalise une performance extraordinaire celle d'exprimer dans la langue d'arrivée un rapport au monde, spécifique à la langue de départ.

Il est évident que les romanciers africains, par exemple, se distinguent des romanciers français, par la *veine culturaliste* qui fonde leurs œuvres ; le français qu'ils utilisent comme langue d'expression ouvrant à l'universel, traduit une vision du monde particulière, un enracinement géographique et culturel, une manière de parler, de penser, de se comporter véhiculés par leur langue maternelle. C'est donc un discours sur soi qui s'épanouit dans ces œuvres et cela en langue étrangère et en dialogue constant avec le discours porté par d'autres cultures. Ainsi, le roman de l'écrivain sénégalais Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*¹, qui a connu un succès jamais démenti depuis sa parution, contient une réflexion sur le devenir de l'africain façonné par une culture traditionnelle fermée sur elle-même, et précipité par la politique coloniale dans l'aventure du nouveau, dans le monde de la compétition, de la technique et du triomphe des valeurs matérielles.

Certains critiques ont souligné le « *classicisme* » du roman qui serait « *dû à la retenue du ton* » ou bien ont cru reconnaître, dans sa forme, le modèle d'écriture proposé par l'école française, celui de la parfaite dissertation philosophique² Cependant toute personne qui a pu approcher le monde subsaharien reconnaîtra, dans ce texte, « *les mots de la passion*³ » et, sur le plan narratif et esthétique, l'incontestable impact de la littérature orale traditionnelle.

Tout d'abord, le choix du héros : comme dans les épopées, Samba Diallo est un personnage d'exception : particulièrement beau, sensible et intelligent, ce jeune prince du royaume des Diallobés (*peuls* depuis longtemps islamisés) a été formé dans son enfance.

à l'école coranique, par Thierno, le grand chef spirituel qui souhaitait faire de ce disciple, son propre successeur. Le jeune homme fait l'apprentissage de la foi et de l'extase mystique selon une pédagogie de la souffrance où se mêlent des pratiques antéislamiques liées à des rites d'initiation, et le rigorisme de la *kadirya*⁴. C'est cet apprentissage qui justifie la quête de Samba, celle d'« *une noblesse non point acquise mais conquise durement (...) plus spirituelle que temporelle*⁵ ».

Or le pays des Diallobés avait subi la conquête coloniale et « *désemparé, tournait sur lui-même comme un pur-sang pris dans un incendie* ». Ceux qui l'avaient conquis, affirme le narrateur, « *étaient étranges* » :

« S'ils savaient tuer avec efficacité, ils savaient aussi guérir. (...) Ils détruisaient et construisaient. On commença, dans le continent noir à comprendre que leur puissance véritable résidait non point dans les canons du premier matin, mais dans ce qui suivait ces canons (...) L'école nouvelle participait de la nature du canon et de l'aimant à la fois (...) Du canon, elle tient son efficacité d'arme combattante. Mieux que le canon, elle pérennise la conquête. Le canon contraint le corps, l'école fascine les âmes (...) De l'aimant, l'école tient son rayonnement⁶ »

La Grande Royale qui avait une grande autorité dans le pays, comprend que dans cette école, on apprend aussi bien « *l'art de vaincre sans avoir raison* » que la manière de prendre rapidement le train de l'Histoire : « *toutes les façons de lier le bois au bois* ». Elle conclut donc avec fermeté :

« *L'école étrangère est la forme nouvelle de la guerre que nous font ceux qui sont venus, et il faut y envoyer notre élite, en attendant d'y pousser tout le pays*⁷. »

C'est pourquoi l'éducation traditionnelle de Samba sera brusquement interrompue d'abord par un bref passage à l'école nouvelle, puis par des études de philosophie à Paris.

Mais ce choix politique, imposé par sa famille s'avère être pour lui « *l'itinéraire le plus susceptible de le perdre* ». Analysant la « métamorphose » opérée en lui par l'école occidentale à la fin de ses études, le jeune homme constate avec effroi :

« *Je ne suis pas un pays distinct face à un Occident distinct (...) Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une tête lucide entre les deux termes d'un choix. Il y a une nature étrange en détresse de n'être pas deux*⁸. »

Dans le cas de Samba Diallo, le métissage culturel débouche sur une profonde mutilation du moi, sur un dédoublement de la personnalité qu'il ne peut ni assumer ni dépasser. En tant que personnage de roman, il n'a donc pas la transparence psychologique des héros classiques. Il se désigne d'ailleurs lui-même comme « *hybride*⁹ » et reste opaque jusqu'au bout de son « *aventure* » dont le double dénouement est tout à fait « *ambigu* ». Ayant perdu la foi, il n'arrive pas à prier lorsqu'il se rend sur la tombe de Thierno c'est pourquoi il est tué par le Fou. Mais, dans le dernier chapitre, s'épanouit, inattendue, l'euphorie de la mort heureuse car le jeune homme « vit » sa mort comme une résurrection, comme une réconciliation, comme des noces sacrées avec Dieu dont l'Occident athée l'avait séparé. Nous sommes de toute évidence devant un *personnage-signé* lequel, comme dans la littérature orale, doit être interprété selon un code herméneutique, un système de références symboliques qui n'est pas véhiculé habituellement par le français.

Sa quête révèle une personnalité marquée par différentes greffes culturelles : d'abord, l'apport de l'Islam, un islam pur et dur qui rabaisse le corps pour mieux permettre à l'esprit de s'élever vers Dieu, mais qui enseigne aussi, comme dans la mystique soufie, une Foi vécue en tant qu'extase, amour durable et parfait : principe vital, Dieu répond à la quête d'amour de ses fidèles, en les « *emplissant* » de sa présence, selon une dialectique descendante qui fait du corps le réceptacle de la plus grande puissance, celle de la *Parole* divine. Cet amour parfait car partagé, est suggéré, dans le dernier chapitre, par le déferlement d'une mer de lumière sans fin, dans laquelle se dissout avec ravissement, l'âme du prince...

Cependant dans la façon de penser de Samba Diallo perce également l'écho d'une manière d'être antérieure à l'Islam. Pour lui, la création du monde est continue. Elle est « *universel débordement* ». L'homme vit « *brûlant au cœur des êtres et des choses* », « *immergé* » dans un cosmos semblable à « *une mer profonde*¹⁰ ». Loin d'en être

le centre, il ne s'est pas encore «*exhaussé de la nature* ». Il n'est que «*le bout de l'être où bourgeoine la pensée*¹¹».

Cette vision du monde s'appuie comme dans la tradition orale, sur des oppositions lexicales : le creux et le plein, le chaud et le froid, les ténèbres et la lumière dont le feu est la métaphore la plus récurrente. Mélange de soufisme et d'animisme, la foi de Samba Diallo démontre que, par l'imaginaire, l'homme peut être heureux ici-bas.

On comprend alors pourquoi la troisième greffe culturelle ne pouvait l'épanouir à l'instar des deux autres. Le cartésianisme puis le positivisme, enseignés à l'école Occidentale, l'ont dépouillé de sa raison d'être. La conscience du *vide* qui désormais l'habite, débouche sur un sentiment d'impuissance et d'angoisse d'abandon. Dans son désarroi, il demande de l'aide d'abord à Dieu :

« Je suis bien cette âme que tu faisais pleurer en l'emplissant. Je t'en supplie, ne fais pas que je devienne l'ustensile que je sens qui s'évide déjà. Je ne t'ai pas demandé de faire éclore cette lueur qui, un jour, s'aperçut qu'elle ardaït.. »

Puis à Thierno :

« Toi qui seul détiens la Parole et as la voix suffisamment puissante pour rallier et guider ceux qui se sont perdus, j'implore en grâce ta clameur dans l'ombre, l'éclat de ta voix, afin de me ressusciter à la tendresse secrète.¹² »

Il est évident que cette langue somptueuse, métaphorique et incantatoire n'a guère la neutralité tonale des modèles d'écriture classiques tels qu'ils sont enseignés à l'école. La veine d'origine populaire qui la fonde, se révèle dans le goût pour les périphrases, les jeux de mots, les tournures allusives, tout ce qui augmente la polysémie et enveloppe le discours de clair-obscur. Voici comment le contexte travaille le mot «*poids*» en vue d'un réinvestissement symbolique : une scène du chapitre III, présente Thierno, seul dans sa case, furieux de voir que son corps, devenu un «*poids*» douloureux et rigide, le «*fixe à terre*» et l'empêche de faire correctement sa prière. Dans la scène suivante, en discutant avec le Chef des Diallobés, il rappelle que les hommes ont choisi l'école nouvelle dans l'espoir d'avoir plus de «*poids*» car «*la misère est*

*aussi absence de poids*¹³ ». Le lexème « *poids* » est donc surdéterminé par le contexte et apparaît au lecteur comme une énigme à décoder, énigme qui attire l'attention sur le personnage paradoxal du Maître. En effet, les faits et les gestes de Thierno ne convergent pas vers une cohérence psychologique comme dans l'art classique mais soulignent ses contradictions. Alors qu'à l'école coranique, on le voit comme un être « *desséché par les macérations* » et « *les méditations mystiques* », capable de « *colères démentes* » à la moindre inattention de ses disciples, devant le Chef des Diallobés, et lorsqu'il examine les outrages que le temps impose à son corps, son « *vieux compagnon* », on découvre un vieillard lucide qui reconnaît avec humour que même la Foi ne peut rien contre les lois de la Nature¹⁴ et que le principe de réalité doit prendre le pas sur les vérités toutes faites, idée qu'il met en relief dans la parabole de la courge :

*« La courge est une nature drôle (...) Jeune, elle n'a de vocation que celle de faire du poids, de désir que celui de se coller amoureusement à la terre. Elle trouve sa parfaite réalisation dans le poids. Puis, un jour, tout change. La courge veut s'envoler. Elle se résorbe et s'évide tant qu'elle peut. Son bonheur est fonction de sa vacuité, de la sonorité de sa réponse lorsqu'un souffle l'émeut. La courge a raison dans les deux cas*¹⁵ ».

On ne peut donc « lire » ce personnage selon les codes de lecture habituels. Tout comme Samba Diallo il fonctionne en tant que « *forme* » porteuse de significations sur lesquelles le lecteur doit s'interroger, participant de la sorte, comme dans la littérature orale, à la production du texte.

Si la langue de *l'Aventure Ambiguë* est caractérisée par une sorte de miroitement sémantique c'est parce qu'elle fait appel constamment à l'imaginaire symbolique africain et à une rhétorique d'inspiration orale qui, en s'appuyant sur l'implicite, permet, en même temps, d'exprimer une idée et de la mettre en question, rhétorique visible dans ce petit énoncé traduit du peul « *Dieu n'est pas notre parent*¹⁶ ». Dans un premier temps, cet énoncé met en relief l'idée que la Foi est dépassement du quotidien, authentique transcendance et non demande de secours par la médiation de la prière, mais, en même temps, cette assertion sous-entend, dans le même

contexte, l'éloignement de Dieu voire son indifférence à l'égard de la détresse des hommes¹⁷...

Sur le plan syntagmatique, l'intrigue de *l'Aventure ambiguë* est mince mais le dynamisme du récit est impulsé par la maïeutique des dialogues socratiques, les véritables personnages étant des Idées, des discours qui s'affrontent sur l'axe même de l'énoncé. A chaque moment, le choc intertextuel aboutit au dynamitage des stéréotypes qui ont assuré la suprématie idéologique de tel ou tel discours, religieux ou profane, prouvant ainsi qu'« à toute parole on peut en opposer une autre ». Aucun discours ne peut prétendre exprimer la vérité : « tant qu'il y aura de l'avenir, toute vérité sera partielle. La vérité se place à la fin de l'histoire¹⁸ »...

Mise en scène spectaculaire de conflits idéologiques auxquels est confronté l'africain à la croisée de la tradition et du modernisme, le texte se présente comme une sorte d'échiquier sur lequel évoluent les pièces maîtresses : *Le Maître*, *Le Chef des Diallobés*, *La Grande Royale*, *Le Chevalier*, *Le Fou* et les *gens du peuple*, premiers à « brandir leurs boucliers¹⁹ » en cas de danger.

Cette démarche permet un embrayage constant sur l'extra-texte ce qui pose le problème du public postulé et donc de l'horizon d'attente dans lequel s'inscrit le roman. Interrogé à ce sujet, Cheikh Hamidou Kane donne une réponse ambiguë. Il affirme avoir respecté les normes et la syntaxe du français de manière à « rendre accessible » son « identité culturelle » ce qui désigne de toute évidence un lectorat de langue française, étranger à l'Afrique, mais, ajoute-t-il malicieusement, comme il a été élevé dans la société peule, « dans un milieu de tradition orale », son « style a été probablement influencé » par « une esthétique propre²⁰ ». C'est certainement dans ce style que s'exprime l'essentiel du roman qui s'adresse à un public africain bilingue et hétéroculturel, particulièrement concerné par l'examen des héritages, avant et après l'indépendance, public habitué par ses artistes à chercher la vérité dans la langue des mythes et des légendes, des chansons et des proverbes, des paraboles et des énigmes réactualisés, plutôt que de la trouver toute faite dans une langue où « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement²¹ ».

Dans cette perspective, le titre du roman de Cheikh Hamidou Kane renvoie à l'aventure même de cette écriture, ambiguë :

à la fois sobre et incendiée par les «*mots de la passion*» et en quelque sorte, bicéphale car s'adressant à des publics dont les centres d'intérêts et les besoins esthétiques sont différents. Cette prise de possession d'une langue étrangère pour dire le rapport spécifique au réel de la langue maternelle, prouve que «*pour atteindre l'homme*» il faut toujours «*la médiation d'une psychologie et d'une culture*²²».

Ce n'est pas étonnant que, de nos jours, les Ecoles de Traduction montrent un intérêt croissant pour l'enseignement des civilisations comme soutien cognitif dans l'apprentissage d'une langue seconde et choisissent comme un des meilleurs outils didactiques, les *textes littéraires* c'est-à-dire les «*actes de parole*» où s'épanouit le mieux le pouvoir dire des langues.

Bilinguisme et Interculturel

« L'interculturel : faits de contact ou de coalitions de cultures qui permettent de saisir l'expérience de l'altérité. Par rapport au temps des colonies et par-delà les différences subjectives, il faut retenir dans le dire du malaise identitaire et existentiel, induit par le symptôme, syndrome de l'étrangeté dans la relation à soi et à l'autre et aussi la manière dont le sujet parlant l'appréhende, la sent, la vit, la surmonte ou y succombe.. *Le sujet interculturel prodigue une parole métisse à même de revisiter l'histoire tant collective qu'individuelle...*L'affirmation du sujet interculturel prend une autre dimension et inscrit un autre discours quand il s'agit de paroles de femmes affranchies. C'est par l'intégration de traits culturels autres que les écrivaines parviennent à casser des schèmes traditionnels et doxiques. * Il est d'ordinaire entendu que l'interculturalité réside dans le croisement des traits culturels spécifiques à un pays. Mais à l'intérieur d'une même société, la coexistence d'idéologies différentes peut engendrer une situation interculturelle assimilable par ses effets à celle communément vécue dans la rencontre des sphères géographiques et culturelles différentes.* Parfois, l'expérience interculturelle recouvre la situation difficile de transfuge social et le conflit intériorisé et intime des cultures et langues des dominants et dominés. »

Actuellement, regain d'intérêt pour l'enseignement des cultures en langue étrangère

La littérature a un rôle important sur ce plan. Elle n'est pas utilisée comme modèle à imiter mais comme dynamique de la communication. Elle facilite la connaissance de l'Autre surtout lorsqu'elle se produit en situation de bilinguisme ou plurilinguisme. Les textes fonctionnent comme une mémoire ; ils véhiculent des références culturelles *explicites* (enracinement géographique, linguistique ; travail sur les formes ; reproduction ou modification/création) et *implicites* (2-e niveau, plus profond où se situent les non-dits suggérés, tout l'implicite, les connotations d'ordre affectif, liées à l'énonciation, les métaphores originales, les catachrèses) et des indices subtils qui renvoient à l'ethnotexte d'un espace temps ainsi que des rites à dimension collective ou individuelle.

** Dans le texte littéraire, les possibilités de créativité de la langue se concrétisent, la langue en tant que réservoir des virtualités infinies du dire »*

* Grande richesse lexicale, linguistique, culturelle. Expérience de la « duplicité » de la parole dans les procédés de traduction. L'écrivain bilingue reste « traducteur », « médiateur », « passeur » interculturel. Dans son texte, s'affirment les identités, s'interpénètrent les cultures. Cependant, situé à la confluence de plusieurs cultures, l'écrivain n'est pas un simple passeur : Il est conscience critique ; il engage sa subjectivité et par là il implique davantage celle du lecteur. Le souci des « effets » de son message sur l'énonciataire, est primordial chez lui. (Voir la place de l'autonymie chez Sembène Ousmane ou chez Kourouma). Importance de l'écrivain comme instance de résistance face à la domination matérielle ou mentale. Refus des identités « essentialistes » et promotion des mémoires multiples. Agir sur le réel devient agir sur le discours. (Voir la thématique de « l'exil intérieur ») Selon Georges Ngal, là où il y a bilinguisme il y a bi-langue, bi-culture ; on construit un nouveau territoire de la pensée, peut-être utopique, de la confluence et du dialogue. L'interférence linguistique se place au centre du bilinguisme. Le français se pare des sonorités et des rythmes de la langue maternelle. Le choc esthétique qui vient du sentiment d'étrangeté est dû au fait que l'implicite exprimé par une langue étrangère

renvoie à des valeurs propres à la langue maternelle qu'on ne peut reconnaître si on ne les connaît pas. Des mots, des images font référence à des mythes propres à un espace géographique, à un imaginaire symbolique particulier. Et le rapport entre conscience historique et mythe est toujours présent surtout quand il est question d'inadaptation aux « situations » que l'Histoire impose comme c'est le cas de Samba Diallo dans *l'Aventure ambiguë*. Les œuvres, « caisse de résonance » des différents discours du social. (L'*oralité feinte* : absorption par l'écriture des modèles litt. trad. Et de discours ci-dessus cités.)

NOTES

1. C. Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
2. Voir la présentation de Jacques Chevrier sur la quatrième de couverture, ainsi que l'analyse de Christiane Achour, dans sa Thèse, *Langue française et colonialisme en Algérie*, tome 2, p.356
3. - J. Lacan, *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 166-167
4. Il s'agit d'une confrérie qui a soudé les peuls musulmans, cf. J.Ki-Zerbo, *Histoire de l'Afrique Noire d'Hier à Demain*, Paris, Hatier, 1972, p. 239
5. C.H. Kane, *L'aventure ambiguë*, op. cit. p. 27
6. Ibid. p.22 et 60.
7. Ibid. p. 44 et 47.
8. Ibid. 124 et 164.
9. Ibid. 125.
10. Ibid. p. 15, 139, 131.
11. Ibid. p. 153.
12. Ibid. p. 138 et 174.
13. Ibid. p. 43, 44 : Il y avait d'autres aspects du poids : « *la distraction des disciples, les féeries brillantes de leur jeune fantaisie autant d'hypostases du poids, acharnées à les fixer à terre, à les tenir loin de la vérité* »
14. Ibid. 17, 40
15. Ibid. p.43, 44
16. Ibid. p. 173
17. On trouve parmi les proverbes maliens : « *S'il y a plus de pauvres que de riches en enfer, c'est qu'ils avaient froid...* » « *Tant que Dieu restera au septième ciel, les charognards ne manqueront pas de viande.* » (cités par Massa Makan Diabaté dans *la Trilogie de Kouta*)
18. Ibid. p. 89

19. Ibid. p. 59

20. cf. P. Herzberger-Fofana in *Ecrivains Africains et Identités Culturelles, Entretiens*, Tübingen : Stanffenburg-Verl, 1989 , p. 78, 79.

21. Boileau, *Art Poétique*, Chant I, p. 340, v. 29-30.

22. G. Durand, citant Gusdorf in *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Thèse pour le Doctorat Es-Lettres, Imprimerie Allier, Grenoble, 1962, p. 31.