

(À paraître dans *Rire en francophonie*, Violaine Houdart-Merot(dir.), Amiens, Edition Encrage, « Encrage Université – CRTF », 2013.

## **Langue, Comique et Altérité, ... de Molière à Aziz Chouaki**

Christiane CHAULET ACHOUR

Faire rire de l'autre en prenant comme cible sa langue est un procédé récurrent : il n'est que d'écouter les humoristes pour en prendre tout à fait conscience. Dis-moi comment tu parles, ce que tu tournes en dérision, ce que tu prends en considération... et je te dirai qui tu es !

L'espace interrogé, dans cette contribution, est géographiquement assez circonscrit, les rives nord et sud de la Méditerranée, mais historiquement long, de la *Lingua franca* au « français » d'un homme de théâtre contemporain, Aziz Chouaki, en passant par le sabir, le pataouète et le français dit de banlieue. Il est celui de la rencontre et/ou du télescopage entre le monde franco-européen et le monde arabo-musulman de la Méditerranée et les langues émergeant dans le registre comique. Il souhaite être une manière d'interroger la perception de l'altérité, venue du monde arabo-musulman, en France.

Des exemples jalonnent un parcours de réflexion – plus en projet qu'en accomplissement –, sur l'homogénéité et l'insolite linguistiques à partir d'exemples pris dans des œuvres littéraires illustrant le rapport à l'autre et le rapport à soi comme autre ; ce rapport se manifestant par la dérision et le comique.

### **Explorer un chantier du rire**

La lecture de l'ouvrage passionnant de Jocelyne Dakhli, *Lingua franca – Histoire d'une langue métisse en méditerranée* m'a ouvert d'autres horizons que celui de l'humour franco-arabe contemporain et a donné, en même temps, une profondeur historique, une antériorité aux phénomènes observés aujourd'hui. Quelque chose a fait lien avec des recherches précédentes quand j'ai lu, dans son texte d'ouverture :

« Ce que nous entendons aujourd'hui par *lingua franca* revêt souvent le sens métaphorique d'une langue consensuelle ou d'un "terrain d'entente", d'un lieu où les désaccords s'estompent et où l'on peut parler ensemble. Nous oublions, ce faisant, qu'à la base de ce "lieu commun", il y eut une langue métisse historiquement parlée en Méditerranée, la *lingua franca* méditerranéenne, que ce livre analyse et décrit jusqu'à sa disparition au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Langue du *Bourgeois gentilhomme*, référence littéraire, surtout comique, aussi bien que langue du commerce et surtout de la réduction en captivité, nous avons oublié à quel point la langue franque s'imposait alors comme une réalité banale, très présente, et ce dans les domaines les plus divers du rapport avec le "Turc" ou de la représentation de l'altérité islamique.

Son histoire, en effet, ne s'énonce pas sous le signe univoque du consensus, mais bien dans un contexte d'extrême tension géo-politique, celui de la guerre de course notamment, entre l'Europe occidentale et la Méditerranée islamique<sup>1</sup>. »

J'ai alors cherché dans la somme, dirigée par Mohammed Arkoun, *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen âge à nos jours*<sup>2</sup>, et en dehors de trois allusions

---

<sup>1</sup> Jocelyne Dakhli, *Lingua franca– Histoire d'une langue métisse en méditerranée*, Actes Sud, 2008, p. 9.

<sup>2</sup> Mohammed Arkoun, *Histoire de l'islam et des musulmans en France du Moyen âge à nos jours*, Albin Michel, 2006, Le Livre de poche, 2010, notre édition de référence.

et deux pages consacrées à Molière, je n'ai pas trouvé de traitement véritable du comique ou du rire entre la France et la Méditerranée islamique.

Ainsi, dans la préface de Jacques Le Goff, l'allusion à la pièce de Molière évoque plus des apparences qu'un comique de langue : « avec leurs culottes bouffantes, leurs turbans et leurs parures exubérantes, les musulmans deviennent aux yeux des Français des sortes de personnages de théâtre – et la mamamouchi du *Bourgeois gentilhomme* de Molière est un produit de cette mode<sup>3</sup>. » Jean Lacouture y va aussi de son allusion de connivence, comme J. Le Goff et dans le même ordre : après *Les Mille et une nuits*, « et de Laurent d'Arvieux, inventeur pour Molière des "turqueries" du *Bourgeois gentilhomme* : la "crème" de l'orientalisme français de l'époque...<sup>4</sup> » Plus conséquent, Gérard Poumarède dans son article, « Soldats et envoyés des souverains musulmans en France »<sup>5</sup> rappelle combien les ambassades de l'empire ottoman, de la Perse et des états barbaresques ont fasciné les Français du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>6</sup> : « Chacune de ces ambassades devient donc un événement à part entière sous l'Ancien Régime. Le séjour de ces envoyés musulmans permet à une frange de la population française de se frotter directement, quoique de façon éphémère, avec un monde oriental qui demeure un objet lointain de crainte ou de fantasme pour la plupart des sujets du roi. Il laisse parfois une trace durable, suscitant des modes ou influençant la création artistique et littéraire : *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière doit beaucoup à la mission de Süleymân agha, tandis que Montesquieu puise sans doute dans celle de Rezâ beg, l'inspiration des *Lettres persanes*<sup>7</sup>. »

C'est enfin dans l'article de Dominique Carnoy-Torabi, « Regards sur l'islam, de l'âge classique aux Lumières »<sup>8</sup> qu'un sort est fait aux traces de cette fascination-répulsion de l'islam dans les œuvres et que « Molière et les Turcs » ont droit à une page et demie, dans un article qui donne beaucoup d'informations. La fameuse ambassade de Süleymân agha a lieu en 1669 ; l'usage de la *lingua franca* est accompagné de mots arabes empruntés au vocabulaire religieux ; la reprise des représentations habituelles de l'époque est rappelée : esclavage, claustration des femmes, cruauté, jalousie, une religion autre qui les fait traiter d'infidèles : « C'est par le biais d'une ridiculisation outrée des rites musulmans que Molière monte le morceau de bravoure du *Bourgeois gentilhomme*, la cérémonie turque : le Coran, le turban, le tapis de prière et les prières, la présence du derviche et du mufti, tout cela fait partie des connaissances de base sur l'islam. Destinée à venger auprès des Parisiens et de la cour la superbe de l'ambassadeur turc, la cérémonie devait être comprise par tous. Molière amplifie jusqu'au burlesque les éléments qu'il a empruntés à la réalité : la taille du turban du Bourgeois, les bougies qui le surmontent, la pantomime du mufti et le cérémonial dont il entoure la bastonnade, le vocabulaire en sabir... M. Jourdain avait de quoi mettre en joie les spectateurs<sup>9</sup>. »

Du côté du sujet qui nous retient, on peut noter enfin dans : « Des mots d'origine arabe, persane et turque passés en français », une petite allusion à un lexique de la dérision : « Ce bref aperçu ne serait pas complet s'il omettait les mots repris dans l'argot ou dans le langage familier dès le XIX<sup>e</sup> siècle (sans doute avec la colonisation française du

---

<sup>3</sup> Mohammed Arkoun, *Histoire de l'islam...*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>4</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 385.

<sup>5</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 408 et sq.

<sup>6</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, les dates, p. 411.

<sup>7</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 416-417.

<sup>8</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 466 et sq.

<sup>9</sup> *Ibid.*, *op. cit.*, p. 490-492.

Maghreb) : *barda, charabia, chouia, clébard, flouze, kif-kif, maboul, nouba, smalah*, etc. *Ramdan* est intéressant : il vient directement de la prononciation algérienne de ramadan, "le sens vient du fait que la vie nocturne pendant le ramadan est bruyante"<sup>10</sup>. »

Au regard des 1240 pages qui composent cette *Histoire*, la place du rire et du comique n'occupe pas un espace conséquent. C'est donc un chantier à travailler et cette contribution propose les jalons d'une recherche possible avec quelques hypothèses de travail ; il y a là un vrai domaine à étudier et des moments linguistiques à relier les uns aux autres<sup>11</sup>.

### **La lingua franca et le comique : Molière, *Le Bourgeois gentilhomme***

L'objectif de J. Dakhliya a bien été de montrer que cette langue a été une langue de communication en Méditerranée mais, en aucun cas, une langue de culture commune car c'était une réalité linguistique cantonnée à des marges ou plutôt à une conception de la communication non identitaire, factuelle. C'est-à-dire que la *lingua franca* est une langue neutre dans la mesure où elle n'appartient à personne : elle est toujours la langue de l'autre ; ce n'est pas une langue qui définit l'identité de qui que ce soit. Il n'y a pas d'acculturation à la parler : elle vient s'ajouter, elle ne définit pas, elle ne devient jamais « maternelle », contrairement aux créoles ; elle ne se transmet pas durablement. Dans certaines circonstances, elle a été une commodité de communication.

C'est un mixte de langues à base romane où l'italien domine ; avec de l'espagnol, du provençal, du portugais. Peu de grec et d'arménien et 10% d'arabe et de turc. Langue orale, elle a été transcrite dans des situations de grande tension. Il faut rappeler que le plurilinguisme était d'une extrême banalité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Pour J. Dakhliya, elle représente « le versant stérile de l'hybride, pas le modèle fécond de la créolité. »

On peut revenir brièvement au *Bourgeois gentilhomme* avant de passer au pataouète et au sabir.

La pièce a donc été une commande de Louis XIV à Molière et à Lully pour se venger de cette ambassade qui l'avait humilié. Les deux créateurs font appel à Laurent d'Arvieux (1635-1702), diplomate français en Méditerranée musulmane<sup>12</sup>. Dans ses *Mémoires*, le chevalier d'Arvieux a donné la définition suivante de la *lingua franca* à Alger : « La diversité des Nations chrétiennes que cette ville retient toujours dans l'esclavage, a formé peu à peu une langue dont tout le monde se sert, surtout les Patrons, pour se faire entendre de leurs esclaves. C'est proprement un composé corrompu de l'espagnol, de l'italien, du provençal, et autres qui ont du rapport avec celles-là. On appelle ce langage la langue franque<sup>13</sup>. » Déjà en 1667, dans *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, Molière avait recouru à la langue franque<sup>14</sup>. La pièce sera jouée devant Louis XIV en 1670.

Ce qui est intéressant pour notre sujet, c'est que, pour brocarder les Turcs, on ne prenne ni la langue turque ni la langue arabe mais la langue franque et qu'on la présente comme « leur » langue. On n'attaque pas frontalement l'autre dans sa langue mais dans une langue hybride dont on tire des effets comiques. Est-ce parce qu'elle a servi lors de l'ambassade comme le

<sup>10</sup> Définition dans *Le Robert*, édition 2005.

<sup>11</sup> Même constat pour un autre ouvrage tout récent, reprise d'une thèse, de Ridha Boulaâbi, *L'Orient des langues au XX<sup>e</sup> siècle – Aragon, Ollier, Barthes, Macé* (Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 2011) où le choix très pertinent est fait de deux écrivains ayant eu une fascination pour l'arabe et pour la culture arabo-musulmane, choix exempt de toute considération comique.

<sup>12</sup> Jocelyne Dakhliya, *Lingua franca, op. cit.*, p. 117 et sq.

<sup>13</sup> In *Mémoires du Chevalier d'Arvieux*, éd. J.-B. Labat, Paris, De l'espine, 1735 – cf. note 12, p. 497, J. Dakhliya.

<sup>14</sup> Jocelyne Dakhliya, *Lingua franca, op. cit.*, cf. citation p. 511, note 46.

suggère J. Dakhliâ? Mais il ne manquait pas d'érudits français dans les langues orientales<sup>15</sup>. Il y a d'ailleurs un mélange entre les strophes chantées très proches de la langue franque et les propos échangés plus proches de la langue turque<sup>16</sup>. Il y a un jeu dont Molière tire des effets comiques entre la langue franque qui n'a pas besoin d'interprète et la pseudo-langue turque qui le nécessite.

*Le Bourgeois gentilhomme* comme d'autres turqueries de l'époque vise à brocarder l'autre en s'en moquant, en faisant rire de lui mais cet autre n'est pas – encore – un dominé, un inférieur : il y a dans cette dérision, une sorte de parité qui fait de l'autre un miroir identitaire à la fois attractif et répulsif<sup>17</sup>. On est alors dans une recherche de marques par rapport à l'autre qui est aussi bien le Turc que les provinciaux qui viennent, dans le divertissement final, parler gascon, suisse puis les représentants de trois nations qui parlent en espagnol, en italien et en français.

La problématique change avec l'entrée dans le rapport colonial. La *lingua franca* se transforme avant de disparaître. On va alors parler de sabir où l'arabe devient plus important. Il faut noter que s'édite en 1830 un *Dictionnaire de la langue franque ou petit mauresque* à l'usage des Français allant en Algérie.

Il y aura deux bifurcations de la *lingua franca* : le sabir ou français mal parlé de l'indigène et le pataouète, langue identitaire pour le petit blanc d'origine méditerranéenne.

### **Le sabir du « Turco » de Daudet**

Daudet a été un observateur particulièrement attentif des retombées linguistiques et politiques de l'empire colonial français – qu'on pense à *Tartarin de Tarascon* – en train de former son noyau dur en Algérie. Plus que de comique et de rire, ce portrait du Turco tient de la mise en totale domination de l'autre. Pitoyable et pathétique, son sabir le rend ridicule et comique, d'une certaine façon. Mais les expressions qui le désignent ou celles qu'il emploie sont passées dans un vocabulaire de la dérision arabe. Le « Turco de la commune » est un des *Contes du lundi* qu'Alphonse Daudet publie en 1873<sup>18</sup>.

Il s'appelle Kadour et vient de la tribu du Djendel. Il fait partie des tirailleurs indigènes : « De Wissembourg jusqu'à Champigny, il avait fait toute la campagne, traversant les champs de bataille comme un oiseau de tempête, avec ses cliquettes de fer et sa *derbouka* (tambour arabe). »

Après cette mise en contexte du portrait, sélectionnons les passages de comique de langue : « Triste et patient comme un chien malade, le turco regardait autour de lui avec un grand œil doux. Quand on lui parlait, il souriait et montrait ses dents. C'est tout ce qu'il pouvait faire ; car notre langue lui était inconnue, et à peine s'il parlait le sabir, ce patois algérien composé de provençal, d'italien, d'arabe, fait de mots bariolés ramassés comme des coquillages tout le long des mers latines. Pour se distraire, Kadour n'avait que sa *derbouka*. »

Il est arrêté par des fédérés : « Après un long interrogatoire, comme on n'en pouvait rien tirer que des *bono bezef, macache bono*, le général de ce jour-là finit par lui donner dix francs, un cheval d'omnibus, et l'attacha à son état-major. »

---

<sup>15</sup> N'oublions pas Antoine Galland dont la traduction des *Mille et une nuits* n'est pas la seule compétence et bien d'autres avant lui, durant tout le XVII<sup>e</sup> siècle.

<sup>16</sup> Surtout le grand mamamouchi – étymologie incertaine car cela ne désigne aucun titre honorifique chez les musulmans. Peut-être dérivé d'une expression arabe signifiant « propre à rien : *mâ minhû shayy*), cf. Jocelyne Dakhliâ, *Lingua franca*, op. cit., p. 123-127. De nouveau p. 315-319.

<sup>17</sup> Jocelyne Dakhliâ, *Lingua franca*, op. cit., p. 317.

<sup>18</sup> Edité en 1873, il est publié chez Alphonse Lemerre. Existe depuis en de nombreuses collections de poche et le texte peut être lu en ligne.

Ce passage permet à Daudet de s'attarder sur l'hétéroclite de l'armée de la Commune pour la disqualifier, en bon représentant de l'Ordre qu'il est. Dans cette armée de « faux », le seul « vrai », c'est le turco : « Au moins, celui-là était bien un vrai turco. Pour s'en convaincre, on n'avait qu'à regarder cette frimousse éveillée de jeune singe, et toute la sauvagerie de ce petit corps s'agitant sur son grand cheval, dans les voltiges de la fantasia. »

Imperméable à une adaptation, il continue sa vie comme il le peut : « Trop bon musulman pour prendre part à ces orgies, Kadour se tenait à l'écart, sobre et tranquille, faisait ses ablutions dans un coin, son *kousskouss* avec une poignée de semoule ; puis, après un petit air de *derbouka*, il se roulait dans son burnous et s'endormait sur un perron, à la flamme des bivouacs. »

Mais, au mois de mai – souvenons-nous que c'est en mai 1871 que Thiers et le gouvernement réfugié à Versailles donnent l'assaut contre Paris –, c'est la fusillade. Le turco n'a toujours rien compris mais il se bat comme le font les primitifs : « Furieux, le turco se mit à courir du côté de la bataille. Tout en courant, il armait son chassepot et disait entre ses dents : *Maccach bono Bassien...*, car pour lui c'étaient les Prussiens qui venaient d'entrer. Déjà les balles sifflaient autour de l'obélisque, dans le feuillage des Tuileries. A la barricade de la rue de Rivoli, des vengeurs de Flourensi l'appelèrent : "Hé ! turco ! turco !..." Ils n'étaient plus qu'une douzaine, mais Kadour, à lui seul, valait toute une armée. »

Il meurt dans le décalage qui le caractérise, d'un bout du conte à l'autre : « *Bono, bono, Francèse* !... vaguement, dans son idée de sauvage, il se figurait que c'était là cette armée de délivrance, Faïdherbe ou Chanzy, que les Parisiens attendaient depuis si longtemps. Aussi comme il était heureux, comme il leur riait de toutes ses dents blanches !... En un clin d'œil, la barricade fut envahie. On l'entoure, on le bouscule. " Fais voir ton fusil." Son fusil était encore chaud. " Fais voir tes mains." Ses mains étaient noires de poudre. Et le turco les montrait fièrement, toujours avec son bon rire. Alors on le pousse contre un mur, et ran !... Il est mort sans y avoir rien compris... »

Il n'était pas inutile de se remettre en mémoire ce texte d'une rare violence symbolique dans la minorisation de l'autre par sa caricature car les signes qui le composent vont être mémorisés par des générations d'écoliers français.

## **Du sabir au pataouète**

Cette colonie de peuplement que Daudet défend dans *Tartarin de Tarascon*, contre la main mise des militaires, se développe effectivement et donne naissance comme toute construction communautaire hétéroclite à un langage qui se calque sur les langues parlées parmi ces immigrants et, bien entendu, sur le français qui reste toujours la référence centrale.

Ce parler qui amuse les touristes et les Français de France, devient une sorte de « drapeau » linguistique pour la communauté des Européens d'Algérie. On assiste alors à un phénomène d'auto-humour où l'on rit de soi avant de faire rire les autres. Dans les dernières années de l'Algérie française, Geneviève Baïlac et sa troupe tenteront d'en faire un argument-plaidoyer pour influencer l'opinion française, avec la pièce, *La Famille Hernandez*<sup>19</sup>.

Roland Bacri se fait l'historien de ce « peuple<sup>20</sup> » et son lexicographe car ce qui le passionne est la langue. En 1969, il publie *Le Roro, Dictionnaire pataouète de langue pied-noir* et en 1983, *Trésor des racines pataouètes*. De très larges extraits, accompagnés d'illustrations sont

---

<sup>19</sup> La pièce est créée le 17 septembre 1957 au Théâtre Charles de Rochefort à Paris, avec la troupe du CRAD (Centre Régional d'Art Dramatique) d'Alger. Dans cette pièce jouent plusieurs comédiens qui deviendront rapidement célèbres : Robert Castel, Lucette Sahuquet, Marthe Villalonga... Cf. l'article bien informé que consacre à la pièce l'Encyclopédie Wikipédia. Adaptation cinématographique en 1965 qui donne le ton de la nostalgie.

<sup>20</sup> Peuple que l'on ne nommera que très tardivement, à la fin de la guerre d'Algérie, « pied-noir ».

facilement accessibles sur le net. Plus l'issue de la guerre se fait inéluctable, plus s'opère la focalisation sur une langue spécifique qui fera les beaux jours d'humoristes pieds-noirs après 1962, qu'on pense en particulier au couple Guy Bedos/Sophie Daumier et à bien d'autres. Roland Bacri désigne le « père » fondateur qui a créé son personnage :

« Le vrai responsable, c'est Cagayous, que de son vrai nom y s'appelait Musette, que c'est lui le premier qu'il a eu l'idée, en 1900 et quelques, d'écrire le *pataouète parlé*, ça qui fait qu'officiellement, *mektoub*, c'était écrit dans l'histoire de la littérature française.

En Algérie, nous autes, on était tous bilingues.

Le français naturel de quand Malherbe y vint, on se l'apprenait à l'école pour passer les examens, et le pataouète, y nous était venu tout seul, comme ça, en tapant un bain en bas la mer, en buvant l'anisette, en tombant la veste pour taper la sieste, en jouant à la morra parlante (Tchinquouanta! Oto! Pigeon marqua!), la purée, vous pouvez pas sa'oir ça que c'était, la mort de leurs z'osses !

Bref, le pataouète, c'est notre langue natale, avec des lettres de noblesse et tout!

[...] Le pataouète, c'est comme une déclaration d'amour où des langues elles se mélangent. Une sorte de propos-pourri d'espagnol d'italien, d'arabe et de français naturel ; mais je l'explique très bien dans le *Roro*, un dictionnaire comme le Littré, de pataouète, de langue pied-noir, étymologique, analogique, didactique, sémantique et tout, qu'il a paru chez Denél, éditeur<sup>21</sup>. »

Roland Bacri donne aussi des conseils de prononciation et quelques mots typiques du vocabulaire du Roro. Nous en prenons quatre exemples qui montrent bien l'emprunt à l'arabe et le détournement par le rire lorsqu'ils sont insérés dans une conversation ou un texte :

« *Bézeff* : C'est beaucoup, on leur a pris aux Arabes. Des autoroutes, on en a peut-être pas bézeff en France, mais le premier réseau des routes secondaires du monde, qui c'est qui l'a hein !

*Tcheklala* : Vous en faites si vous voulez vous donner beaucoup de l'importance, que pourtant mieux c'est d'être simple. Le tcheklala qu'y fait çuilà; total, qui c'est qu'y le voit?

*You you* : Cri qu'elles poussent les Mauresques quand c'est la fête chez elles.

- How do you you do?

*Zbouba* : Synonyme de bernique! et encore pluss de *peau d'zèbie*, car ça vient de *zeb* qu'en arabe c'est *zbob*. Scouza qu'elle avait la migraine terrible; moi, zbouba toute la nuit<sup>22</sup> ! »

Si Musette a créé ce personnage haut en couleurs qu'est Cagayous, c'est Edmond Brua (1901-1977) qui écrivit *La Parodie du Cid*, en 1942, jouée au Colisée d'Alger, avec un succès jamais démenti. Toute la pièce est un calque en pataouète de la pièce de Corneille et le rire naît de la présence du texte source qu'on a dans l'esprit en entendant la langue jouée sur scène. Un des « sommets » de cette pièce est le monologue de Don Diègue, Dodièze, marchand de brochettes et père de Roro qui est amoureux de Chipette, fille du coiffeur Gongormatz : les deux pères sont ennemis. On se souvient donc : « ô rage ! ô désespoir ! ô vieillesse ennemie » qui devient :

DODIÈZE, l'espadrille à la main

Qué rabbia ! Gué malheur! Pourquoi c'est qu'on vient vieux?

Mieux qu'on m'aurait levé d'un coup la vue des yeux !

Travailler quarante ans négociant des brochettes.

Que chez moi l'amateur toujours y s'les achète,

Pour oir un falampo qu'y me frappe en-dessus

A'c mon soufflet tout neuf qu'il est mort, ça c'est sûr!

Ce bras qu'il a tant fait le salut militaire,

Ce bras qu'il a levé des sacs de poms de terre,

Ce bras qu'il a gagné des tas de baroufas,

<sup>21</sup> Roland Bacri, *Trésor des racines pataouètes*, Paris, Belin, 1983. Cf. de nombreux sites « nostalgériques » : [www.librairie-pied-noir.com](http://www.librairie-pied-noir.com) – <http://pataweet.hautetfort.com>, etc.

<sup>22</sup> Roland Bacri, *Trésor des racines pataouètes*, op. cit.

Ce bras, ce bras d'honneur, oilà qu'y fait chouffa !  
 Moi, me manger des coups? Alors ça c'est terrible !  
 Çuilà qui me connaît y dit : " C'est pas possible !  
 Gongormatz à Dodièze il y'a mis un taquet?  
 Allez, va, va de là ! Ti'as lu ça dans Mickey? "  
 Eh ben ouais, Gongormatz il a drobzé Dodièze;  
 Il y'a lévé l'HONNEUR que c'est pir' que le pèze.  
 Aouqu'il est le temps de quand j'étais costaud?  
 O Fernand, je te rends ça qu'tu m'as fait cadeau !  
 (Il arrache sa décoration.)  
 Je suis décommandeur du Nitram Ifrikate.  
 (Il essaie de se rechausser.)  
 Et toi que ti'as rien fait, calamar de savate,  
 Au pluss je t'arrégare, au pluss je ois pas bien  
 Si ma main c'est mon pied ou mon pied c'est ma main<sup>23</sup>... »

### **Le français « beur »**

C'est aussi sur scène et dans la BD que cette langue hybride s'est imposée par le rire. Ainsi dans les BD de Farid Boudjellal et dans les sketches de Smaïn<sup>24</sup>, la manière de s'exprimer est la marque de fabrique de l'autre dont on rit ! Smaïn en particulier multiplie les jeux linguistiques et les glissements de langues pour produire des incongruités décuplées par sa gestuelle et sa mimique. Dans un de ses sketches les plus célèbres, « Le Président », il met en scène un émigré qui vient d'être élu Président de la République française. Le rire jaillit de la polysémie des expressions : « Je serai le gardien de vos libertés. Je peux vous l'assurer, et si ça suffit pas je vous laisserai le double des clefs. » Lorsqu'il fait allusion au chômage qu'il va combattre, il dira « tuyau ce que les gens pensent tout bois. » L'humour verbal pointe les métiers consacrés des émigrés et sa dénonciation passe par le rire.

On trouve aussi souvent des parodies des inévitables fables de La Fontaine – parodies qui existent aussi en sabir et en pataouète –, de certaines pièces du répertoire classique, dans les récits et romans. Mais contrairement aux arts de la scène et à la BD, dans le genre narratif écrit, on peut plus parler de dérision ou d'ironie que de comique véritablement. C'est le cas dans *Les Beurs de Seine* de Mehdi Lallaoui, dans *Georgette !* de Farida Belghoul, dans *Les ANI du Tassili* d'Akli Tadjer, les ANI désignant « les Arabes non identifiés » !<sup>25</sup>

Pour tous, l'humour est une arme contre la xénophobie, une réponse *fair play* à l'agressivité raciste au quotidien. Cet humour a deux cibles : d'une part les Français auxquels on renvoie les représentations qu'ils se font des émigrés ; d'autre part les émigrés eux-mêmes et on est alors dans l'humour d'auto-dérision : rire de soi en affirmant son existence dans sa différence. Beaucoup d'études ont paru sur ce sujet : il n'est pas besoin de s'y attarder<sup>26</sup>. On peut remarquer néanmoins que c'est, cette fois, l'acteur de la communauté qui fait rire des siens, d'abord pour les siens (auto-humour) mais pour partager ce rire avec les autres de la communauté nationale.

### **La langue d'un écrivain contemporain**

<sup>23</sup> [Alger-roi.fr/Alger/bab\\_el\\_oued/2\\_pataouete\\_bacri\\_historia65.htm](http://Alger-roi.fr/Alger/bab_el_oued/2_pataouete_bacri_historia65.htm). Consulté le 14 septembre 2012.

<sup>24</sup> Smaïn, *Sur la vie de ma mère*, Flammarion, 1990 – Farid Boudjellal, *L'Oud* et *Le Gourbi*, Futuropolis, Paris, 1985.

<sup>25</sup> Le 1<sup>er</sup> publié chez Arcantère en 1986, le second chez Barrault en 1986 et le dernier au Seuil, en 1984.

<sup>26</sup> Cf. mes publications antérieures, association CORHUM et revue *Humoresques*, sur le français de la littérature « beur ».

Ce périple peut se terminer, du moins dans le parcours esquissé dans cette étude, par le retour à un écrivain contemporain, essentiellement homme de théâtre, Aziz Chouaki<sup>27</sup>. Il est intéressant de constater que le premier écrivain que nous avons sollicité, Molière, était homme de théâtre, et que *Le Bourgeois gentilhomme* répondait à une commande de la cour. Les pièces de théâtre d'Aziz Chouaki répondent souvent aussi à une commande, soit d'un metteur en scène, soit, pour *Les Coloniaux*, d'un organisme plus officiel. Dans un entretien de 2006, A. Chouaki expliquait :

« Je crois que toute écriture suit une biographie. En l'occurrence, mon écriture me ressemble, si l'on veut. Elle est arabe, berbère, anglo-saxonne, française. De par ma culture musicale, elle est jazz, funk, contemporaine, plastique. Maintenant, l'écriture dramatique resserre la parole, parce qu'il n'est question que de ça, dans une pièce. Des comédiens parlent. C'est la parole qui construit le drame. Or, dans le roman, il y a une distance, dans la mesure où il y a plus d'amplitude. Le temps du roman est horizontal, celui du théâtre vertical. En ce qui concerne mon travail, je travaille beaucoup le signifiant, j'essaie de trouver du goût au-delà du sens, travailler sur les sons, les correspondances<sup>28</sup>. »

Ce mélange de langue et les déformations linguistiques par rapport à une norme « centrale », l'écrivain l'a toujours souligné, marquant bien sa conscience de créer une véritable langue littéraire qui n'est pas parlée par des locuteurs mais qui emprunte à de nombreuses sources. Ainsi, lorsqu'il présentait son roman *Aigle*, en 2000, il le faisait ainsi :

« J'écris en français, certes, histoire oblige, mais à bien tendre l'oreille, ce sont d'autres langues qui se parlent en moi, elles s'échangent des saveurs, se passent des programmes télé, se fendent la poire.  
Il y a au moins, et surtout, le kabyle, l'arabe des rues et le français.  
Voisins de palier, ces langues font tout de suite dans l'hétérogène, l'arlequin, le créole<sup>29</sup>. »

La création de cette langue métisse est une constante de son écriture depuis ses débuts et a beaucoup désarçonné alors ses lecteurs algériens<sup>30</sup> comme elle désarçonne ses lecteurs français. Elle se systématisait avec la langue du théâtre. Ainsi, à propos des personnages de *Une Virée*, pièce de 2003, il explique : « la langue que pratiquent les personnages est inventée, c'est une langue alternative, forme et contenu se perlent en défiant les règles de la parole normée. Ils sautent de l'arabe à l'anglais, au français, sans se poser de question. C'est presque une langue d'aéroport, cosmopolite<sup>31</sup>. »

Dans la pièce plus récente, *Les Coloniaux* en 2009, on retrouve ce premier rôle donné à la langue : Chouaki recherche le patchwork, l'incongru toujours construit si on y regarde de près. La langue s'impose et oblige à l'attention. Ce théâtre ne peut s'en passer. Comme dans les autres pièces, A. Chouaki trouve un motif unificateur de cette dispersion linguistique : c'est le figuier – arbre par excellence de la Kabylie, région natale de l'écrivain et du

---

<sup>27</sup> Cf. [www.facebook.com/aziz.chouaki](http://www.facebook.com/aziz.chouaki). Beaucoup d'informations sur le net.

<sup>28</sup> Violaine Houdart-Mérot, « Variations algéroises : *Une Virée* de Aziz Chouaki. Présentation et entretien avec l'auteur », dans *Ecritures babéliennes*, V. Houdart-Mérot (éd.), Bern, Peter Lang, 2006, p. 113-120. Citation, p. 119.

<sup>29</sup> Fiche de présentation de la maison d'édition accompagnant le service de presse de Gallimard.

<sup>30</sup> C. Chaulet Achour, « Aziz Chouaki : entre héritage et dispersion – Le contemporain métis », *Insyniat*, Revue algérienne d'anthropologie et de sciences sociales, Université d'Oran, 2006, « Métissages maghrébins », p. 141-154. Cf. l'étude, « La langue métisse des narrations ».

<sup>31</sup> Cf. V. Houdart-Mérot, art. cit., p. 118.



personnage qui avale 132 figures en début de pièce, allusion transparente aux 132 ans de colonisation :

« Puis je leur demande deux secondes et me retourne vers mon figuier. Je prends contact, je pose la paume de ma main sur son tronc. Empreinte digitale, borne de recherche, grâce à mon figuier je suis en liaison avec tout le savoir de l'humanité, il est Wifi, Bluetooth, USB, HD-Ready, toutes options<sup>32</sup>. »

Et c'est ce figuier qui mène l'action, envoyant à la guerre Mohand Akli, « un rien dans le livre du monde. Un keutchi, un oualou, un que dalle [...] Mon grand-père me disait toujours : toi, Mohand Akli, t'es un zéro<sup>33</sup>. »

Avec la langue d'Aziz Chouaki, nous sommes vraiment dans la créolisation linguistique telle que l'entend Edouard Glissant, c'est-à-dire face à une langue nouvelle et imprévisible. Plus encore qu'à E. Glissant, on se référera au métissage tel que le définit Alexis Nouss avec deux composantes liées, l'hétérogène et l'ambiguïté : « Ambivalence : à la fois noir et blanc ; ambiguïté : noir puis blanc, s'ouvrant à l'alternance : noir puis blanc puis noir puis blanc, *ad libitum*. Echiquier du devenir métis qui pose un territoire pour en défaire les limites<sup>34</sup>. »

En écho, les propos de l'écrivain sont sans ambiguïté :

« Quand on écrit dans une langue, on fait appel à toutes les langues du monde. Refuser l'identique c'est respecter le divers. Et forcément quand une langue domine, il y a résistance, et là où ça résiste, il y a du sens, c'est justement revenir à l'âge pré-Babélien, celui du pluriel. Pour moi, faire dans l'hybride du langage, c'est contrer l'homogène du discours, et, partant, le subvertir<sup>35</sup>. »

Cette proposition de l'écrivain rencontre celle du philosophe qui affirme l'inexistence de l'homogénéité linguistique : « Pas de noyau pur, de centre intact. Une langue est hétérogène et produit de l'hétérogène. Structurellement, elle fonctionne grâce à un système de paliers d'articulation interdépendants. Sémantiquement, les mots ne prennent sens que dans la variabilité infinie des emplois et des contextes et ne créent des significations que dans l'alliance : syntagmes, propositions, phrases, textes<sup>36</sup>. »

En suivant A. Nouss, on peut dire qu'Aziz Chouaki se situe dans la grande lignée des Joyce ou Beckett, « dans une logique de l'hétérogénéité métisse. » Il ne se fige pas dans une position d'exilé ; il fait de cette position un positionnement – qu'on peut éclairer par son parcours personnel –, « un espace médian (...) où se déploie un imaginaire sans frontières, sans limites, pouvant à ce titre accueillir toutes les appartenances<sup>37</sup>. »

Sollicité par Laurent Brunner pour le Conseil général de la Meuse à l'occasion du 90<sup>ème</sup> anniversaire de la bataille de Verdun, le dramaturge écrit ce texte, pris entre les contradictions de la situation : lui, Algérien, en train d'écrire à la gloire des soldats tombés à Verdun ! Il lui faut parvenir à retomber sur ses pieds pour parler d'aujourd'hui. C'est l'humour par la langue qui l'aide à trouver une issue dans cette difficile entreprise :

« Les Pieds Nickelés, je te jure, voilà pourquoi je me suis retrouvé dans cet enfer, à comparer, celui de Dante, c'est un petit barbecue de salon, du deux-merguez max. Oui, c'est ni pour la France,

<sup>32</sup> Aziz Chouaki, *Les Coloniaux*, récit, Paris, Les Mille et une nuits, 2009, p. 16.

<sup>33</sup> A. Chouaki, *Les Coloniaux*, op. cit., p. 15.

<sup>34</sup> Alexis Nouss, « Deux pas de danse pour aider à penser le métissage » dans *Regards croisés sur le métissage*, sous la direction de Laurier Turgeon, Laval, Les Presses Universitaires de Laval, coll. Intercultures, 2002, p. 96.

<sup>35</sup> Cf. Violaine Houdart-Mérot, art. cit., p. 117.

<sup>36</sup> A. Nouss, art. cit., p. 106.

<sup>37</sup> A. Nouss, art. cit., pp.108 et 109.

Jésus et tout ça, ni à cause de zzt sale raton. Non, mon grand-père, il avait raison : Mohand Akli, t'es qu'un zéro, un keutchi, un oualou.  
Oui, bien sûr, sinon qu'est-ce qui me prend d'aller reprendre Douaumont parce que les Pieds Nickelés. Oui, cette ganache de figuier.  
Ouille, regardez, vous avez vu ? Il vient de me faire glisser au sol, failli me casser le coccyx, c'est lui, c'est le figuier, il a entendu, bien sûr " ganache", il entend tout, il est partout, il sait out.  
Big Brother is watching you.  
Finalement me voila, avec mon Lebel, avec les potes heureusement, Zizou, vous avez compris, Rachid Flifla, les frères Mimiss dont chacun est le double de l'autre sans être jumal, et Bahoum, Youssouf, les autres, tous les autres, les potes, quoi, solidaires de misère<sup>38</sup>. »

Au fond, ceux qui adhèrent à sa création théâtrale, adhèrent à une sorte de *lingua franca*, au mitan des langues, que le dramaturge leur offre.

D'une certaine façon la boucle est bouclée : de la *Lingua franca* disparue à une *lingua franca* recréée : les uns et les autres, ceux du Sud et ceux du Nord, retrouvent, cette fois, grâce à la création, le pouvoir de se comprendre et de rire ensemble, sans que cette langue ne soit un marqueur d'identité si ce n'est d'une communauté hors frontières. Si dans son usage historique, la *lingua franca* n'était pas objet du rire mais que Molière s'en est emparé pour faire rire de l'autre, les différentes étapes montrent qu'il faut, pour que le rire soit libérateur, qu'il y ait adhésion entre le sujet et l'objet du rire pour que rire ensemble soit l'antichambre du vivre ensemble et que celui dont on riait devienne celui qui fait rire et qui vous entraîne dans une complicité.

---

<sup>38</sup> A. Chouaki, *Les Coloniaux*, op. cit., p. 40-41.