

PONTI PONTS

langues littératures civilisations des Pays francophones

17

Proprietà letteraria del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere – Sezione di Francesistica dell'Università degli Studi di Milano.

La Revue Ponts est publiée avec le soutien financier du Département de Langues et Littératures étrangères et avec la contribution de l'Institut français de Milan



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE



INSTITUT
FRANÇAIS
MILANO

Tous les articles soumis à Ponti / Ponts sont évalués et sélectionnés par le comité scientifique et soumis à un processus d'évaluation par les pairs faite à double insu.

Direttore responsabile: Marco MODENESI – Registrazione al Tribunale di Milano del 12 dicembre 2001 – N. 731

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Issn: 1827-9767
Isbn: 9788857547848

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

SOMMAIRE

Éditorial 7

JOUER AVEC LES MOTS

Jeux de mots qui percutent, jeux de mots qui enquêtent :
la rhétorique engagée d'Abdelhak Serhane
FRANCESCA TODESCO 13

Visées stratégiques de l'humour linguistique dans le satirique
Le Messenger Popoli
CÉCILE MADIGA 33

Ironie et jeux de mots au Québec : enjeux socio-culturels
CHIARA MOLINARI 51

La rigoladerie héroïque de Raphaël Confiant
FRANCESCA PARABOSCHI 73

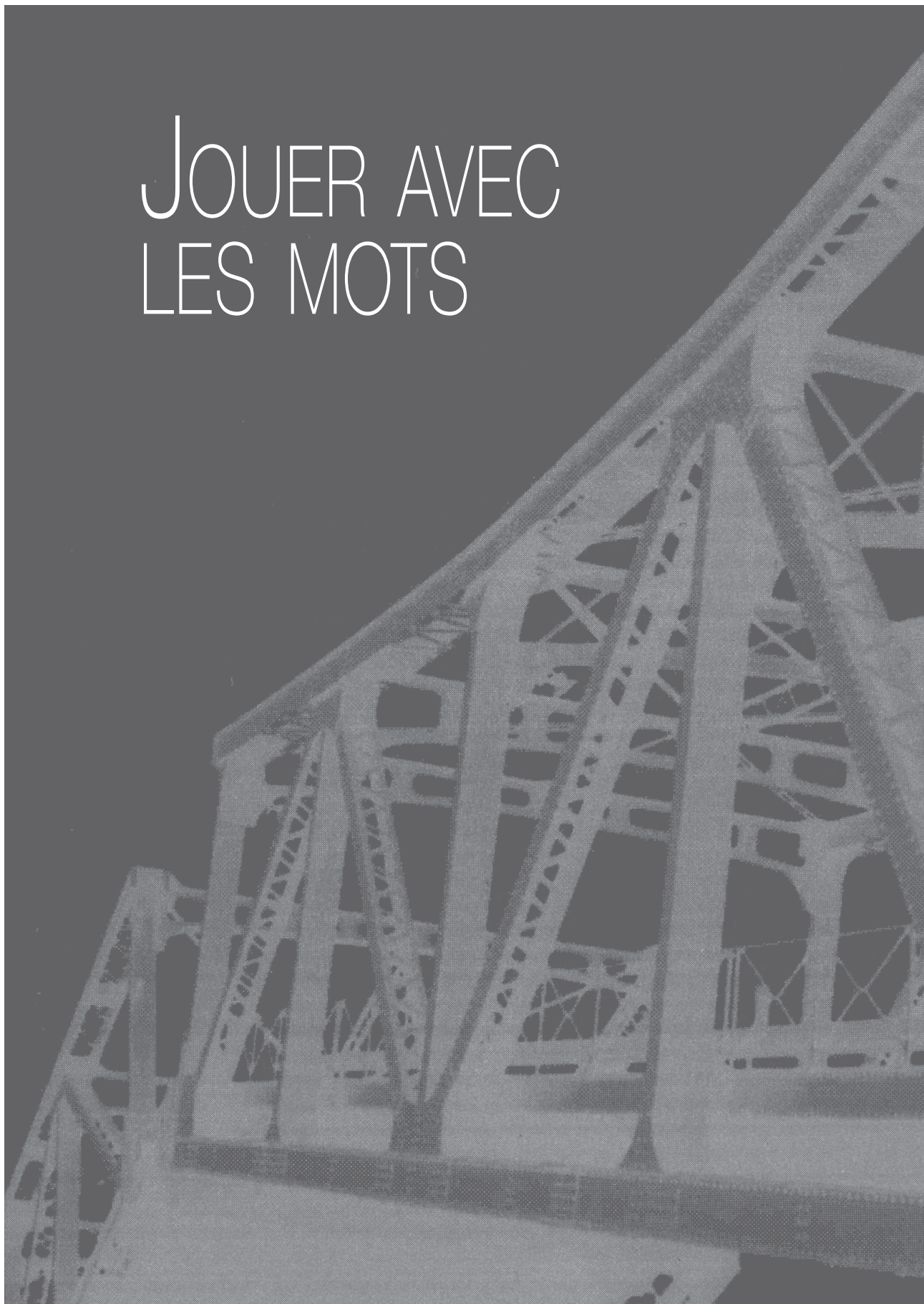
ÉTUDES LIBRES

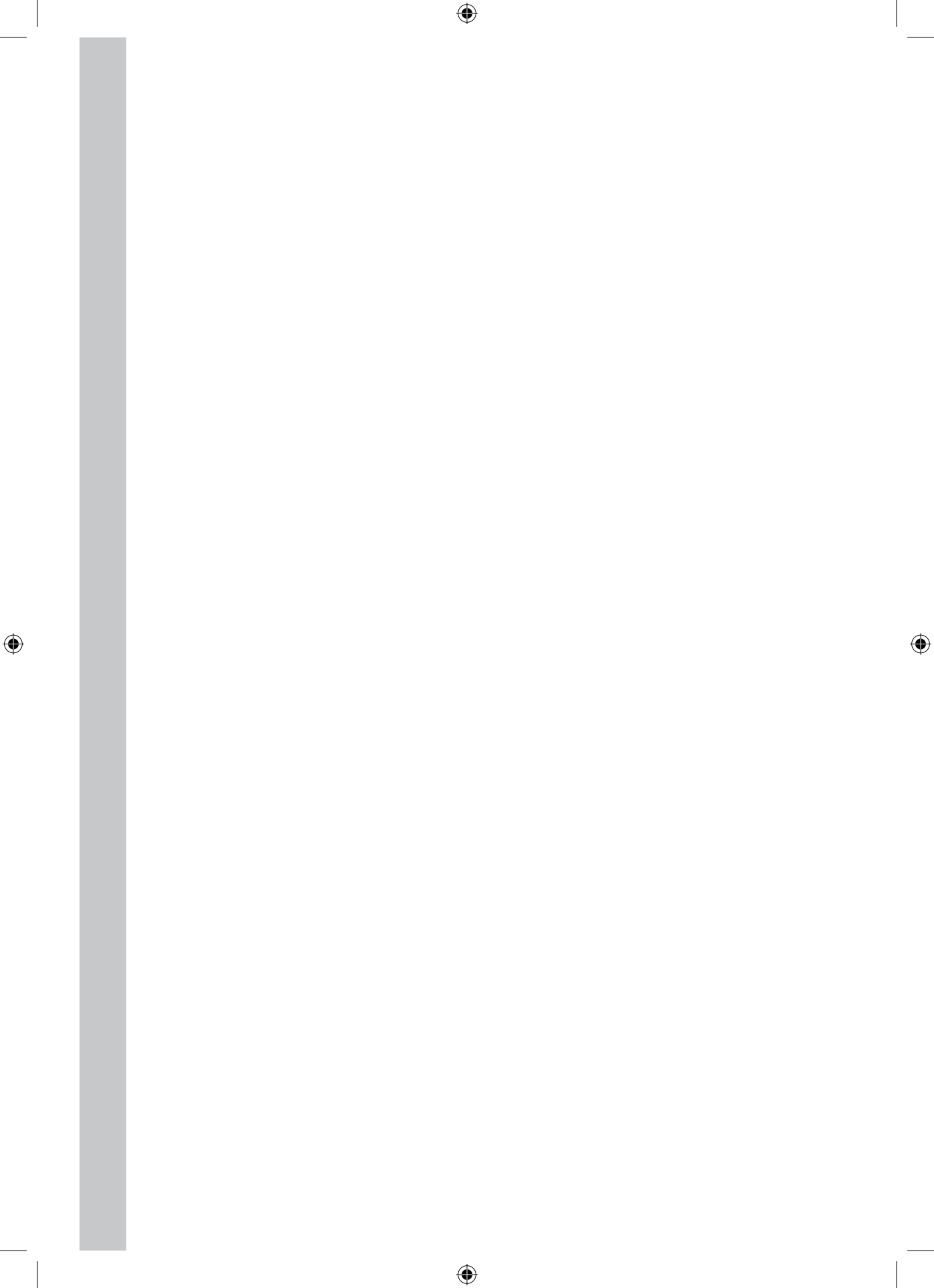
Le français hors de France à l'épreuve de l'italien dans le *Nuovo Garzanti di
Francesco* de 1992
MONICA BARSÌ 105

NOTES DE LECTURE

Études linguistiques CRISTINA BRANCAGLION	123
Francophonie européenne SIMONETTA VALENTI	153
Francophonie du Maghreb DANIELA MAURI	167
Francophonie de l'Afrique subsaharienne MARIA BENEDETTA COLLINI	189
Francophonie du Québec et du Canada ALESSANDRA FERRARO	213
Francophonie des Caraïbes MARCO MODENESI	237
Œuvres générales et autres francophonies SILVIA RIVA	245

JOUER AVEC LES MOTS





JEUX DE MOTS QUI PERCUTENT, JEUX DE MOTS QUI ENQUÊTENT: LA RHÉTORIQUE ENGAGÉE D'ABDELHAK SERHANE

FRANCESCA TODESCO

“Artisan du rêve”¹ qui travaille les mots pour dire “toutes les haines et toutes les souffrances [...], le silence des lèvres habitées par la peur [...], les cœurs qui saignent”², l’écrivain et poète marocain Abdelhak SERHANE traduit dans la forme subtilement provocatrice de son œuvre son engagement affectif et idéologique face aux tensions et aux scléroses d’une société en difficile transformation. Et, par “un langage de peintre”³, parfois presque par “une folie des mots”⁴, il dévoile, en les voilant à l’apparence, son point de vue sur le monde, sa prise de position valorielle, sa volonté de secouer les consciences endormies sur les idées reçues ou hypocritement et opportunément soumises aux règles établies.

Toute son œuvre, en partant de *Messaouda*, son autobiographie romançée – narration des drames de son enfance difficile, étranglée par la fausseté de tant de traditionalismes sociaux et par la malignité d’un père despotique –, porte dans sa forme l’empreinte de sa voix vibrante de colère: une multiplicité d’expressions à double tranchant est parsemée le long de ses pages, comme résultat de renversements sémantiques, de reprises polyphoniques de la parole d’autrui, d’altérations paradoxales de ses propres objets référentiels.

C’est ainsi qu’il nous dessine le portrait de ce “savoureux enfer”⁵ - comme il le dit par la synthèse stridente d’un oxymoron -, où “honorable” est le père qui répudie sa femme et bat ses fils jusqu’à envoyer sa famille à “se décomposer sur les flancs rocailleux d’Essaouira”⁶, et où le *fqih*, le maître de l’école coranique, qui souvent profite de l’ingénuité des enfants pour s’abandonner à ses plaisirs coupables, “était notre père, notre mère,

1 Abdelhak SERHANE, “L’Artisan du rêve”, *Lamalif*, n. 184, janvier 1987.

2 *Ibid.*

3 Mikhaïl BAKTHINE, *Esthétique et roman*, Paris, Gallimard, 1987.

4 Tvetzan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

5 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 152.

notre professeur, notre protecteur contre l'enfer"⁷. D'un côté la virulence d'une ironie par antiphrase, où la qualification laudative explicite attribuée à la figure paternelle n'a pour but que d'exprimer de manière amplifiée le contenu dépréciatif et malveillant implicite, rendu évident par la valeur négative des comportements décrits; de l'autre côté, une isophonie, une succession de sons qui se rappellent l'un l'autre du point de vue phonétique (père-mère-enfer; protecteur-professeur) produisant un jeu de paronomase, où la multiplicité des rôles revêtus par le maître trouve dans son amplification sonore son anéantissement dérisoire.

Par cette première approche à l'œuvre romanesque⁸ de SERHANE nous remarquons, donc, que tant sur l'axe paradigmatique de la substitution et du renversement sémantique que sur l'axe syntagmatique de l'enchaînement stratégique des sons et des mots, se tisse une fine rhétorique de jeux de mots amèremment plaisants.

Mais si l'écart produit par le détournement de sens de l'antiphrase⁹ paraît nourrir si vivement le langage de SERHANE, c'est le procédé de l'ironie de 'mention' qui est à l'origine de beaucoup de manipulations linguistiques ponctuant ses romans: duplications de la parole d'autrui, citations, résonances d'un discours qui est refusé au moment même de sa formulation. Le langage ironique est, sous cet aspect, l'utilisation du vocabulaire adversaire, employé dans la conviction que le destinataire

7 *Ibid.*, p. 37.

8 Abdelhak SERHANE est l'auteur de plusieurs romans: *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983; *Les enfants des rues étroites*, Paris, Seuil, 1986; *Le Soleil des obscurs*, Paris, Seuil, 1992; *Le deuil des chiens*, Paris, Seuil, 1998; *Les Temps noirs*, Paris, Seuil, 2002; *L'homme qui descend de la montagne*, Paris, Seuil, 2009; *L'homme qui marche sur les fesses*, Paris, 2013.

9 "L'ironie est une raillerie par antiphrase ou une antiphrase à fonction de raillerie" (Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980, p. 199). En tant que trope (comme l'explique Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'implicite*, Paris, Colin, 1986), l'ironie se manifeste avant tout comme antiphrase: expression d'un contenu explicite positif pour faire entendre un contenu implicite négatif, dévalorisant à l'égard de l'objet ou de l'individu assumé comme cible de l'ironie. L'œuvre romanesque de SERHANE est traversée par une pluralité de jeux d'antiphrase: sa narration déjoue souvent ce qu'elle affirme et des voix distinctes et contrastantes sont perçues à travers le dédoublement sémantique de ses antiphrases. Mais l'ironie a souvent aussi le caractère de 'mention': reprise de la parole d'autrui, elle représente l'écho d'un discours ou d'une opinion que le locuteur repousse, en condamnant ainsi tous ceux qui les adoptent, comme l'explique Lucien PERRIN (*L'ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996, p. 145). La considération de ce niveau du procédé ironique nous permet de découvrir et analyser de nombreux jeux de mots que l'auteur utilise dans son but vexatoire et destructeur. L'ironie de 'mention' ouvre à la parodie, si l'on considère, comme l'explique encore Lucien PERRIN (*Op. cit.*, p. 132) que la parodie est une forme particulière d'ironie "qui consiste à faire écho non seulement à la forme propositionnelle mais aussi, partiellement, à la forme linguistique [...] du discours".

en comprene l'absurdité. Chez SERHANE, il se manifeste comme écho remanié de la religion, avec ses contradictions, ou de la superstition populaire avec ses stéréotypes, dans le but de refuser le discours cité et tous ceux qui, passivement ou hypocritement, l'approuvent. Trope à la valeur sémantique et pragmatique à la fois, le procédé ironique permet de peindre le "cadre de la morale et des traditions"¹⁰ dans lequel le protagoniste-narrateur a été longtemps enfermé et de le connoter par ses caractères vicieux et méprisables, objet d'une réprobation d'autant plus virulente qu'elle est formulée de manière indirecte. Beaucoup de personnes qui savent si bien honorer le mois du Ramadan – "mois de jeûne"¹¹, "de pardon et de repentir"¹² – n'en attendent-ils pas, au même temps, avec anxiété, la fin, pour reprendre leurs habitudes équivoques et leurs comportements agressifs? L'écriture serhanienne, par la variété de ses déguisements stylistiques, ridiculise avec adresse jusqu'à la vilipender, l'ambiguïté de ces attitudes: quand le Ramadan est passé, "la parole sacrée est rangée avec le chapelet et le tapis de prières"¹³ et la pitié peut "prendre congé"¹⁴.

Une hypertextualité de dérivation¹⁵ tisse, donc, la mosaïque carnavalesque de nombreux fragments de son œuvre, en laissant émerger le caractère parodique d'une création littéraire où la référence à la réalité n'a pour but que la volonté de s'en détacher et de la renverser. Finalisées à l'expression d'un point de vue et à un jugement de valeur, les surprenantes transgressions créatives qui émaillent le discours serhanien deviennent des stratégies rhétoriques, des procédés linguistiques utilisés pour le pouvoir de resémantisation qui leur est implicite.

Voilà que sa narration fait résonner la forme propositionnelle ainsi que la structure linguistique du Coran, dans une transcodification curieuse:

10 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 17.

11 *Ibid.*

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*, p. 18.

14 *Ibid.*, p. 22.

15 La dérivation, relation entre un texte (l'hypertexte) et un texte antérieur (l'hy-potexte) est un phénomène d'hypertextualité, l'une des relations de la trans-textualité, ou transcendance du texte (avec l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité et l'architextualité) présentées par Gérard GENETTE (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982). L'auteur classe les pratiques de la dérivation en superposant deux critères: la nature de la relation (transformation / imitation) et son régime (ludique / satirique / sérieux), ce qui produit des catégories différentes: d'un côté, pour la transformation, la parodie et le travestissement, de l'autre côté, pour l'imitation, le pastiche pur, la charge et la forgerie. Notre intérêt pour les jeux de mots nous pousse à considérer l'importance du phénomène de l'hypertextualité, car l'imitation et la transformation sont des sources fondamentales pour les procédés de substitution ou d'enchaînement qui les produisent.

Défense de fumer
 Défense de boire et de manger
 Défense de forniquer
 Défense de penser
 Défense de péter
 Défense de ...

Amen!¹⁶

Une succession surprenante de ‘commandements’ mêle le sacré et le profane en produisant une mise en scène paradoxale qui atteint son paroxysme à travers la vulgarité du verbe *péter* et la réticence finale des points de suspension. La modularité expressive coranique n’est, par conséquent, que le point de départ d’une manipulation irrévérencieuse du contenu lui-même. L’ironie produite par cet écho obscène s’oppose à l’enchaînement pompeux des formules d’interdiction du texte-source, dans un jeu de répétitions qui en fait émerger la visée hardiment dévalorisante.

Mais l’auteur ne cesse de nous étonner: la volonté de railler trouve une emphase nouvelle dans une transcodification parallèle qui, en partant de la même modularité expressive, introduit d’une manière rocambolesque et fantaisiste une série d’interdictions concernant Messaouda, la prostituée du village, pendant la période du Ramadan:

Et Messaouda?
 Défense de la toucher
 Défense de la froisser
 Défense de lui montrer le sexe
 Défense de la regarder
 Défense de lui parler
 Défense ...

Merde!¹⁷

Deux schémas de structures diverses, dirait Jurij M. LOTMAN¹⁸, se croisent et se superposent: le plan de l’expression (la structure coranique) soutient d’une manière bizarre et provocatrice un plan de contenu absolument transgressif et inédit. Cette litanie mimée, placée dans un rapport spéculaire avec la liste précédente, lui étant symétrique même dans la forme typographique, se conclut, elle aussi, par une expression grossière: l’exclamation “Merde”, parallèle à la finale religieuse “Amen”. La référence au culte est parodiée à travers le réalisme désublimant de la scène évoquée et, dans un rapprochement étrange de paroles puisées aux codes linguistiques les plus éloignés, la narration, produisant une équivocité à l’apparence ludique, se révèle âprement ironique et moqueuse.

16 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 18.

17 *Ibid.*

18 Jurij M. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

De la même manière, la reprise insistante d'une expression typique du langage populaire que le narrateur scande comme un refrain rythmique durant plus de deux pages du roman *Messaouda*, représente une évidente ironie de citation. Il s'agit de la formule "Dieu le Tout-Puissant a dit", souvent introduite dans les conversations populaires pour donner plus de force à ses propres paroles. Dans le texte, cette formule est source de persiflage étant donnée l'étrangeté de son utilisation. En effet, cette phrase se mêle d'une façon monotone, répétitive et bizarre à la narration, en interrompant le récit des actions que le protagoniste, la mère, le père et le frère accomplissent à l'intérieur de la cuisine de leur maison. La même formule est reprise plusieurs fois, jusqu'au moment où elle se dissout, parallèlement à la déclaration de la fin du Ramadan. Alors, à l'improviste, "Dieu ne disait plus rien"¹⁹: reprise et renversée, l'expression populaire, comme la source dont elle provient – le peuple, saisi dans ses comportements ambigus –, est mise en lumière dans son aspect grotesque et déridée. La langue de SERHANE se colore des traits stylistiques de la répétition et montre le pouvoir iconique de la syntaxe: dans l'épizeux de ces énoncés qui se rappellent l'un l'autre mimant la succession des événements, la séquence des phrases répétées traduit l'intensité émotionnelle de la scène peinte et construit une récurrence qui a la valeur d'un jeu de mots critique et vexatoire.

Également, lorsque l'auteur relate l'invocation des saints, faite par les gens de son milieu et reprise de manière sarcastique par Ham-mada le fou – "Par saint Moulay Brahim, saint Moulay Abdelkader Jilali, par Allah le Tout-Puissant, le Miséricordieux, par saint Moulay Driss, par saint Moulay Abdelkader, par les deux seins de Messaouda ..."²⁰ – il entremêle d'une manière funambulesque une liste de saints vénérés avec la référence inopportune au corps de Messaouda, dans un jeu de mots sonore (seins-saints) commun et familier.

Nous avons affaire dans tous ces cas, évidemment, à une ironie de mention où l'élan créatif de l'auteur se complaît dans une théâtralisation dérisoire de la source citée. Une relation d'interdépendance s'établit entre l'auteur et la citation qu'il introduit pour en effacer les traits caractéristiques, la caricaturer et faire ainsi retentir sa voix désacralisante. Calembours hypertextuels, ces exemples représentent une parodie: un "contrechant"²¹, comme le dit l'étymologie grecque du nom (ôdè: chant; para: à côté), où, ainsi que le suggérerait GENETTE, l'on déforme ou l'on transpose une mélodie. Un texte connu est détourné de son contexte et de son niveau de dignité pour construire une autre signification. Plus précisément, les formes de parodie que

19 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit, p. 22.

20 *Ibid.*, p. 52.

21 Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 17.

nous avons analysées représentent un travestissement²² à fonction dégradante, où l'énonciation 'noble' est transposé dans un registre burlesque. On compose, en somme, un texte sur une partie d'un autre texte connu, que "l'on détourne [...] à un autre sujet et à un autre sens par le changement de quelques expressions"²³, en le reversant de façon critique et persifleuse.

Mais cette volonté de contester les valeurs traditionnelles avec leurs aberrations et de démanteler tout ce qui vient de l'ordre inviolable et de l'autoritarisme, est à l'origine d'autres hypertextes parsemés dans les lignes de la narration de SERHANE.

Or, si la transformation du texte produit les phénomènes relationnels de la parodie ou du travestissement, comme il en est pour les textes considérés, l'imitation génère, par contre, le pastiche satirique, ou bien la charge²⁴: ainsi dans le fragment ci-dessous, où, à travers une "mise en contexte tendancieuse"²⁵, l'auteur se complaît dans une transposition grotesque d'une conversation populaire risiblement prétentieuse et remplie de vantardise. Par les exagérations d'un style ludique et satirique à la fois, cette charge imite des discours pour les ridiculiser, outrant les attitudes de leurs énonciateurs:

- Moi, y en a parté à Fransa à quarante. Ah Fransa! y en a voir Monbilier, M'rsaille, Bariz! La ville grainde, li geanes boucoup, li voitures, li bichy-clettes, li bitrines ... Ah Bariz, li pitanes joulies, Ah! ...

- Toi, tozammerde avec Fransa! Je Taliane dans l'guirra. J'y vi Milane, Roma, Vinize avic li babores dans l'eau, li misas ... Talianes et Marocanes coume frires. Talianes finie l'guirra y a donné à je di cadoux. Je vounir, mi amis plourent sir ch'mane di fir ...

- Haï, haï, moi, l'Indouchine. Ji li couni coume ma pouche. Vous, encoure poutits coume lou douagt. Un jor, y en a marre. Li Cabrane crie, moi dire à lui mirde et donni un cop dans sa boche ...²⁶

Nous sommes dans les années immédiatement successives à l'Indépendance et il s'agit d'un dialogue entre des anciens militaires marocains de l'armée française. En démêlant les signifiés cachés derrière

22 Le travestissement à fonction dégradante représente, précisément, l'un de trois cas de parodie satirique envisagés par Gérard GENETTE (*op. cit.*), à côté des parodies minimales et des charges ou pastiches satiriques.

23 *Ibid.*, p. 27.

24 Gérard GENETTE (*op. cit.*, pp. 26-32) distingue à ce propos entre "pastiche satirique" ou "charge", où l'on imite un style en l'exagérant et le caricaturant, et le "pastiche pur", "entendu a contrario comme imitation sans fonction satirique". Nos analyses concernent, évidemment, la "charge" ou le "pastiche satirique", étant donné la visée pragmatique d'action virulente sur la réalité des jeux de mots du texte serhanien.

25 Dominique MAINGUENEAU, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hatte, 1994, p. 124.

26 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., pp. 90-91.

cette suite kaléidoscopique de signifiants étranges, nous reformulons ainsi cet original échange des propos:

- Moi, je suis parti pour la France en quarante. Ah, la France! On peut y voir Montpellier, Marseille, Paris! La grande ville, beaucoup de gens, les voitures, les bicyclettes, les vitrines ... Ah, Paris, les jolies putains, Ah! ...
- Toi, tu nous emmerdes avec la France! J'étais en Italie pendant la guerre. J'ai vu Milan, Rome, Venise avec les bateaux, les maisons ... les Italiens et les Marocains étaient comme frères. Les Italiens, fini la guerre, m'ont donné des cadeaux. (Quand) je suis parti, mes amis ont pleuré sur le chemin de fer.
- Ahi, hai, moi, (j'ai vu) l'Indochine. Je la connais comme ma poche. Vous étiez encore petits comme un doigt. Un jour j'en ai eu marre. Le caporal crie, moi je lui ai dit 'merde' et je lui ai donné un coup dans la bouche ...

La charge comporte, précise GENETTE, "un idéal de style"²⁷. Ces soldats reproduisent à leur façon, dans leurs conversations, l'effet sonore de la langue française qu'ils ont admirée et idéalisée et qu'ils voudraient imiter, après l'avoir écoutée durant leurs déplacements au service des Français. Mais ils ne la connaissent pas et leurs mots ne sont qu'une tentative maladroite de rendre, à travers les sons de leur propre idiome, une langue qu'ils désireraient adopter mais dont ils ne peuvent pas reformuler les articulations sans produire des adaptations grotesques.

La réaction commune face à une parole étrangère est en effet liée à son propre niveau culturel. Ces militaires, qui ne savent que parler leur dialecte local, cherchent à conformer à leur propre système phonologique les phonèmes inconnus, qu'ils n'ont que vaguement perçus et librement mémorisés. Mais étant ceux-ci pour eux, souvent, difficiles à reproduire, ils les remplacent par d'autres phonèmes qui leur sont familiers et qu'ils jugent similaires: les mots étrangers sont identifiés et prononcés, en somme, selon les habitudes articulatoires du seul idiome qu'ils connaissent et pratiquent.

"Guignols suspendus entre les rêves et les incertitudes"²⁸, ces hommes, qui ont été séduits par les modèles culturels occidentaux et ont perdu leur fierté et le sentiment de leur identité originaire, récitent avec présomption le rôle d'hommes cultivés; mais leurs dialogues, nourris de libres interprétations et d'équivoques, suscitent hilarité et compassion et s'offrent comme cible d'une facile ironie.

Le texte serhanien construit une caricature grotesque de ces discours, dont les signifiants élaborés sont des éléments tirés avec adresse de deux structures linguistiques différentes, très éloignées au point de

27 Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 105.

28 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 145.

vue phonétique, grammatical, morphologique²⁹: la langue française et l'arabe dialectal. Et nous nous trouvons face à un métissage linguistique dont le pastiche témoigne de la post-modernité de cet écrivain engagé, poussé par son goût de l'hétéroglossie linguistique³⁰, vers cette recherche articulée d'hybridation. En effet, les altérations introduites ne sont pas arbitraires; elles révèlent, plutôt, une manipulation scrupuleuse de la langue française et de la langue arabe dialectale et peuvent être reconduites à des régularités qu'on peut reconnaître et formuler.

C'est le cas de l'étrange gémination de la lettre *r* dans "Marrocanes", justifiée par l'impossibilité de ces parlants de prononcer le *r* guttural français. De la même manière, les voyelles *e* et *u*, rares ou inexistantes en arabe, confluent dans le son *i* (frères = frires; guerre = guirre; putains = pitaines; fer = fir; mes = mi; Venise = Vinize) et la consonne fricative sonore *v* ainsi que la labiale sourde *p* se transforment dans la labiale sonore *b* (Montpellier = Monbilier; vitrines = bitrines). On remarque le phénomène de cette translittération curieuse des consonnes *p* et *v* aussi dans le mot *babour*, traduction de la forme *vapeur*, où on note aussi une transformation de la voyelle antérieure: *eu* devient *ou*. Et également *Paris* devient *Bariz*, mot dans lequel il y a aussi la transformation de la consonne *s*, écrite mais non prononcée en français, dans la fricative sonore *z*, son emphatique produit par une articulation plus facile pour ces parlants arabes.

Mais l'arabe n'est pas une langue capricieuse et 'indisciplinée' comme le français dont la transcription se fonde souvent sur un écart entre la prononciation et l'orthographe: la langue arabe ne connaît pas la richesse phonétique et la variété des digraphes que la langue française possède. Voilà pourquoi l'auteur, dans cette riche mise en scène ludique, en produisant avec un calcul assez évident cette langue hybride, construite pour souligner le manque d'alphabétisation et de culture de ces parlants, élabore certains traits vocaliques de la phonétique française, en les résolvant de manière assez conforme aux modifications syllabiques de la langue arabe. C'est ainsi que le timbre voca-

29 Jurij M. LOTMAN (*op. cit.*) parlerait à cet égard d'une "transcodification intérieure pluraliste", étant donné que, comme dans la musique, le signifié est produit par la corrélation d'une série d'éléments (ou chaînes d'éléments) à l'intérieur d'une même structure.

30 L'hétéroglossie est une catégorie caractérisant l'écriture post-moderne que SERHANE représente. Écrivain nomade qui vit entre des continents différents, SERHANE est l'auteur d'une œuvre complexe, hétérogène et discontinue au point de vue narratologique et énonciatif. Au point de vue linguistique, elle est intéressée, plutôt que par le bilinguisme diglossique qui avait caractérisé les années immédiates successives à l'Indépendance, par un bilinguisme, parfois un plurilinguisme, reconnu et assumé: par les mécanismes dialogiques d'une interaction linguistique, donc, où le discours de l'Autre devrait être source de sa propre transformation.

lique *ain* de *Marrocaïns* s'estompe dans *Marrocanes*, ou le digraphe *ou* se dissout dans la voyelle *o* dans des mots comme *jour* (jour), *boche* (bouche), *cop* (coup). Cependant, de manière curieuse et surprenante, en faisant émerger tout le caractère burlesque de cette écriture carnavalesque, le fragment cité révèle une attention dérisoire aux règles de l'orthographe française dans la transcription complètement inopportune de certains digraphes: le même digraphe *ou*, négligé au bon moment, revient avec emphase dans quelques mots qu'on écrirait correctement avec une voyelle simple. On remarque en effet toute une série d'écarts – comme *Indouchine*, *couni*, *coume*, *pouche*, *encoure*, *poutits*, *lou*, *douagt* –, rassemblées dans trois phrases, formées de dix-sept mots, dont neuf rapportent ces incorrections.

La comparaison phonétique qui s'impose entre le français et l'arabe parlé nous fait réfléchir enfin sur un autre élément de différenciation, encore une fois source de phénomènes morphologiques de déformation ironique: le système phonologique du français standard ne se base pas sur la notion de durée vocalique, qui existe en latin et "qui est à la base de l'opposition voyelles brèves *vs* voyelles longues en arabe"³¹; ainsi le texte introduit des signes utiles à suggérer la brièveté et la longueur des voyelles: sur un plan métalinguistique, une sorte d'épenthèse, créée par l'insertion de l'apostrophe dans *M'rsaille* et *ch'mane*, informe que la prononciation de la première voyelle de ces mots est rapide au point d'être imperceptible. Une agglutination phonétique et un mot-valise syntaxique synthétisent enfin dans la forme *tozammerde* l'expression vulgaire "tu nous emmerde" du français populaire et familial.

Ces Marrocaïns, qui veulent trahir leurs origines, ne sont pas en condition d'oublier le système phonologique de leur langue maternelle, qui détermine un processus d'adaptation de la parole étrangère à ses propres habitudes articulatoires: les modèles lexicaux tirés de la langue française n'échappent pas aux résonances de la prosodie de leur arabe dialectal. Et au même temps, comme on vient de l'observer, l'auteur, guidé par le goût du barbarisme et du mimétisme familial, se complaît aussi dans la mise en évidence du niveau très populaire de leurs conversations, fleuries d'un ton grossier qui amplifie leur drôle – et pitoyable – originalité.

Cependant, ces dialogues rapportent aussi, de façon étrange, des mots écrits dans un français absolument correct. Les verbes à l'infinitif, *voir* et *dire*, à l'indicatif présent *crie* et au participe féminin *finie*, ainsi que certaines prépositions (*avec* et *dans*), des substantifs (*amis* et *eau*) ou les pronoms personnels *moi*, *toi*, *je*, *lui*, *vous* représentent des

31 Fathi NASSER, *Emprunts Lexicologiques du Français à l'Arabe, des origines jusqu'à la fin du XIX^e siècle*, Beyrouth, Hayek et Kamal, 1966, p. 107.

régularités orthographiques surprenantes au milieu de cet ensemble de transgressions. De la même manière, en suivant les règles de la grammaire française, on ajoute correctement aux pluriels des substantifs *geans, voitures, bichyclettes, bitrines*, la lettre *s*, muette à l'oral, qu'on devrait négliger dans une simple translittération des phonèmes perçus. On note, en somme, un recours oscillant aux deux codes linguistiques: une juxtaposition orthographique et phonétique qui complète le projet virtuose de l'auteur, engagé à utiliser tous les stratagèmes possibles pour rendre plus invraisemblables et inadéquates les constructions proposées. Nous saisissons dans cet écart déterminé par la négation et l'affirmation répétées et parallèles des mêmes règles, dans ces alternances de formes incorrectes et correctes, la subtilité d'une élaboration très concertée où la fantaisie ludique fait briller le sens et l'amusement n'est que stratégie de dénonciation.

Toujours formulé à la forme directe, le fragment qui rapporte la "voix rauque"³² de Moulay Tayeb, le poète mendiant d'Azrou, invitant ses clients à la vision du film du soir, mime au point de vue orthographique l'étrangeté des sons prononcés par ce personnage qui cherche à s'approcher le plus possible de la langue française:

Wâ cinema ... Wâ film miricaine avec Gary Kabbour à neuf heures et demie ô vous qui écoutez! ... C'est un film où il n'y que de la bagarre ... Et le héros ne meurt pas à la fin du film ... Je répète: le héros ne meurt pas à la fin du film ... Wâ cinema ... Wâ film miri ..."³³

En ajout aux transformations remarquées dans le passage précédent ($e = i$ dans "miricaine"; $p = b$, $ou = a$, $e = ou$ dans "Kabbour"), il est intéressant d'observer ici la forme "Wâ", qui représente une adaptation orthographique cohérente d'une expression populaire arabe, allongée et forte pour attirer l'attention des gens; ironique, la voix de l'auteur la cite et la répète.

Un nouvel exemple d'hybridisme linguistique, d'hypertexte imitatif à finalité caricaturale, est donné par les mots d'Hmad, le propriétaire du four à Azrou, qui, conscient des dégénération expressives des habitants vantards de son village, s'exclame avec stupeur:

[...] *tabla, sandala, traboublik, botagaz, carrossa, bichklit, jarda, camiou, t'rane, tomobile, chîmane diffire, radiou, t'ractour ... qu'est-ce que c'est ce langage?*³⁴

À la racine sémantique des mots *table, sandale, jardin, carrosse*, tous féminins en arabe, ce langage pastiché, ajoute la terminaison en *a*, ainsi

32 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 75.

33 *Ibid.*

34 *Ibid.*, p. 145.

que la grammaire arabe le demanderait. Des mots comme “radio” et “camion” prennent, par contre, une accentuation finale forte en “ou”, absolument risible pour un français, mais aussi pour un arabe cultivé. On s’efforce aussi de prononcer à la française le *r* des mots *train* et *tracteur*, ainsi que le suggère le signe d’apostrophe qui précède cette consonne; et également, dans le jeu de mots de ces interférences, le mot “trabouklik” est la synthèse des deux mots français *travaux publics* agglutinés: un autre mot-valise pittoresque. Ce genre d’équivoques phoniques est à la base aussi de “botagaz”, altération de l’expression *Butagaz*, marque française de gaz liquide utilisé pour des usages domestiques. L’auteur opère, en somme, avec adresse et habileté et il arrive à créer sur le plan de l’expression de vrais écarts ironiques: son goût pénétrant du métaplasme lui permet d’élaborer différemment l’aspect sonore et graphique des mots et de leurs syllabes.

C’est en effet le métaplasme avec ses corollaires stylistiques à régir avec brio et élégance l’artifice de ces différents jeux de mots. Comme l’indique son étymologie grecque (*metá* = changement; *plásma* = former), le métaplasme est figure de la transformation; c’est la modification qu’on impose à la forme d’un mot en supprimant, en ajoutant ou en échangeant les éléments. Figure de diction, concernant *in primis* le plan de l’expression, comme nous venons de le remarquer, elle investit, dans ses différentes réalisations – épenthèse, syncope, mot-valise, paronomase, allitération, assonance, ... – le niveau signifiant du texte, voie d’accès efficace aux signifiés provocateurs de son sens profond.

SERHANE donne, en somme, une grande fertilité rhétorique à sa volonté de polémiquer. La rhétorique, art de l’ornement et de l’embellissement expressif, est chez lui, surtout, un discours éloquent qui vise à l’action sur son public, au pathos et à la persuasion. Il en exploite les multiples ressources dans sa poésie aussi: voix qui parfois parcourt son œuvre romanesque même – devenant alors une sorte d’ “itinéraire sémio-lyrique”³⁵, hétéroclite et imprévisible –, et trouve une expression vibrante et intense dans les suggestions d’une riche production lyrique³⁶ qui, du premier recueil, *L’Ivre poème* (1989), nous annonce le subtil travail sur les mots qui accompagne son écriture. Le calembour produit dans ce titre par l’homophonie des signifiants *l’ivre* / *livre* impose en

35 Le mot “itinéraire” a été créé par le romancier marocain Abdellatif LAËBI pour définir ce va-et-vient dans un même texte, entre le narratif, le poétique et le discursif.

36 En effet, Abdelhak SERHANE est aussi l’auteur d’une remarquable œuvre poétique: *L’Ivre poème*, Rabat, Al Kalam, 1989; *La Nuit du secret*, Paris, Atelier des Grammes, 1992; *Chant d’ortie*, Paris, L’Harmattan, 1993, *Le silence est déjà trop tard*, Québec / Paris, Écrits des Hautes Terres / Paris-Méditerranée, 2000, *Les dunes paradoxales*, Paris / Québec / Casablanca, Paris-Méditerranée / Écrits des Hautes Terres / Tarik Éditions, 2001.

effet une réflexion sur le signifié de ce ‘livre-poème’ : il ne se donnera pas à lire en tant que simple recueil de poèmes, mais, plutôt, comme un amalgame de fragments poétiques, épars et désarticulés ainsi que les gestes d’un homme ivre, ainsi que les paroles confuses et trébuchantes d’un être souffrant et en délire. Un parcours sémasiologique, d’analyse du concept à travers les différents signifiants évoqués par le plaisir de la manipulation des mots de cet auteur, se révèle essentiel, donc, dès la première approche à sa poésie.

Or, c’est une poésie qui, jusqu’à son dernier recueil *Les dunes paradoxales*³⁷, nous pose face aux thèmes et aux formes du silence et à sa puissante force communicative. Dans un pays où les tabous obligent à l’obéissance muette aux principes établis et le silence est encore, souvent, une contrainte incontournable, l’écrivain, si virulent et dérangeant par sa prise de parole, sait nous parler même à l’écart des mots; ou bien, à travers les énigmes et les subtilités d’une parole poétique dense, capable de combinaisons précieuses et d’étonnants renvois.

Face aux bruits et aux jeux polyphoniques de ses romans empreints de réel, SERHANE nous conduit alors, par le parcours à l’apparence feutrée de ses poèmes souvent impénétrables, dans la profondeur obscure d’une âme blessée (“à l’encre de ta cicatrice”³⁸) qui encore une fois cherche à retrouver son enfance: ‘l’aurore’ d’une vie signée par les plaintes des châtements subis et marquée de manière douloureuse par les rituels de pratiques religieuses empreintes d’ambiguïtés et d’aberrations (“irriguées de mensonges et de pus”³⁹).

Ce silence, thématique d’abord, est paradoxalement à l’origine de constructions et de créations sur la sonorité des mots: comme dans ce fragment, jaillissant de la voix “enrouée”⁴⁰ du “poète de la ville morte”⁴¹, le Fakir d’Azrou, fou à cause de la perte de sa bien-aimée, qui trouve dans la liberté de sa parole au sens fuyant le seul moyen de défoulement de son Moi et d’évasion des contraintes de son milieu social oppressif:

... Le silence murmure dans les hautes voiles de l’oubli
Et la peur étend ses ailes de vautour autour de l’infini
Un petit coin de vent qui tourbillonne
Feu d’automne
Efface à jamais rire et sourire
Des faces des repris de justice
Des faces des repris de la mort
Et des morts en sursis ...⁴²

37 Abdelhak SERHANE, *Les dunes paradoxales*, cit., 2001.

38 *Ibid.*, p. 68.

39 *Ibid.*

40 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 74.

41 *Ibid.*, p. 55.

42 *Ibid.*, p. 73.

Dans l'espace surréel d'un horizon indistinct, le silence, personifié et étrangement doué de voix ("murmure"), se fond dans l'allégorie de l'oubli, s'accompagnant de l'idée floue d'ondoiement suggérée par ces immenses toiles transparentes qui lui sont attribuées ("les hautes voiles de l'oubli"). Une image de tranquillité flottante, donc, qui se heurte, cependant, de manière soudaine, avec une lourde allégorie de la peur: introduite par le connecteur adversatif *et*, celle-ci enveloppe par ses "ailes" de rapace funèbre une spatialité incommensurable et domine par une image funeste d'agressivité et de mort. Mais c'est un jeu d'assonances qui complète et fait retentir en profondeur le sens obscur du poème. Les vers qui suivent, dans une douce synesthésie d'éléments aérien ("le vent") et pyrique ("le feu"), accompagnée par la musicalité de la correspondance phonique produite par l'homéotéleute tonnant des mots "tourbillonne" et "automne", progressent brutalement vers la douleur et le déconfort universel: une répétition anaphorique ("des faces des repris") et une assonance interne aux vers cinquième, sixième et septième ("efface", "faces", "faces") donnent du relief au désespoir de tout un côté humain. Une gradation rythmique scandée, en effet, la troisième proposition de la strophe, qui se développe le long des six derniers vers, mimant métaphoriquement, par l'emprunt à un vocabulaire judiciaire, cette perte croissante d'espoir: un jeu de mots au sens dramatique se produit entre l'expression "repris de justice" – terme officiel pour ceux qui ont déjà connu la prison – et l'expression "repris de la mort", qui ironiquement indique ceux qui attendent la condamnation finale. Et le jeu de mots continue dans le dernier vers, liant par assonance la locution "en sursis" à la répétition du mot "repris" et rendant de façon inéluctable le sentiment de chute totale. Sur l'axe syntagmatique du discours, l'écho contrastant des locutions "repris de justice" / "repris de la mort", construit autour de la reprise, sous un sens différent, du substantif juridique, crée une antanaclase qui, sur l'axe paradigmatique, s'enrichit de la répercussion phonétique produite par l'expression "en sursis": donc, de nouveaux jeux linguistiques, complétant au niveau syntaxique et sémantique du poème la suite d'homophonies rapprochées qui s'y entremêlent, font éclater tout le contenu dysphorique du texte.

Paradoxalement producteur de résonnants jeux de mots, le silence est le sème qui explose et impluse dans le poème, d'un seul vers, qui ouvre le dernier recueil poétique *Les dunes paradoxales*: "Le grain infini de solitude"⁴³.

Seul, isolé, au centre de la page, il exprime son sens dans sa mise en place même, mimant la solitude silencieuse dont il parle. L'exigüité formelle est remplacée par l'intensité sémantique: par le biais d'un oxy-

43 Abdelhak SERHANE, *Les dunes paradoxales*, cit., p. 7.

moron, le poète qualifie la petitesse extrême du grain de sable par l'idée de l'infini. Et le complément de nom "de solitude" complète ce syntagme lyrique. Mais c'est à elle, à cette condition physique, spirituelle et psychologique essentiellement humaine, que se lie, par hypallage, la qualification de l'infini. C'est la solitude humaine à être infinie et "le grain", métonymie évidente du Désert, est le support d'une idée, d'une condition qui saute au premier plan en tant qu'indice d'un état et d'un espace intime propre au poète qui commence en solitaire sa marche. Dès l'ouverture du recueil, donc, sur l'axe paradigmatique du discours, un jeu de mots, un échange sémantique, remplace la linéarité d'une logique grammaticale par une référence idéale, dans la brièveté d'un vers rompant tout automatisme du langage et de la pensée.

Ligne unique marquant le vide de la page, ce poème ouvre le poète à l'espace incommensurable du Désert, que le titre du recueil annonce par les traits sémiqes de son ondoisement insaisissable et perpétuel, par le jeu de l'imprévisible présence-absence de ses amas sableux: ses "dunes paradoxales". Dès son premier seuil, de cette marge liminaire et synthétique, du paratexte du titrage, ce recueil poétique nous annonce, donc, l'aspect apparemment ludique de ses textes de difficile lecture, que nous pouvons découvrir par les détournements de sens et les ruptures d'isotopies sémantiques de ses images aussi bien qu'à travers les effets spéciaux de ses grandes figures de construction et de rythme ou de ses symbolismes phoniques: tout un réseau de figures qui, dans une perspective non seulement sémantique mais aussi pragmatique, acquièrent les contours d'une stratégie rhétorique, d'un procédé linguistique mis en scène pour sa finalité illocutrice, pour la valeur dialectique d'un acte qui implique fortement son lecteur.

Nous sommes en effet engloutis par l'angoisse d'une recherche que les mots traduisent par la virtuosité et l'ingéniosité de leurs stratégies énonciatives et grammaticales. Mais cela, après la définition de cet espace intérieur, de cette séparation du monde et de cette solitude qui sont nécessaires à l'auteur pour retrouver la pureté de son être intime, pour se reconnaître et enfin pour recommencer à habiter authentiquement soi-même. Le romancier engagé, 'porte-parole des gens qui ne peuvent pas parler'⁴⁴, parcourt l'espace créateur de sa poésie comme lieu fondateur du renouveau, de la renaissance, du départ, de l'oubli du réel: "une dimension nouvelle de la parole"⁴⁵ qui, cependant, est faite aussi d'énigmes et d'inconnues, où l'on peut s'égarer, se disperser et ne pas se retrouver, en perdant le sentiment de sa propre existence et appartenance. C'est pourquoi, avant d'éle-

44 Barbara ARNHOLD, "Avec Abdelhak Serhane", *Cahiers d'Études Maghrébines*, janvier 1992, n. 4.

45 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 73.

ver son chant, le poète déclame sa propre volonté de “nommer le Désert”: d’identifier, de reconnaître, de figer ce silence, ce vide, cet exil, points de départ de son propre recommencement:

Nommer le Désert plus muet que les rives
afin d’aller loin dans l’ombre des fièvres
dédiées à l’effigie des fuites parallèles
insondables au plus profond des dunes
au lieu dit du poème⁴⁶

Scandé à l’infinif, ce poème découpe presque un espace paratextuel au recueil: le verbe “nommer”, sémantiquement député à identifier et à définir l’essence des choses, avertit, dans sa forme infinitive, du sens d’un *continuum*, d’une quête qui va commencer et qui se prolongera sans fin. L’énonciateur n’est qu’une instance supposée, abstraite, dépourvue de tout ancrage référentiel, annulé face à l’intensité de l’action, à sa volonté d’identifier ce Désert si impérieusement évoqué, dépassant les frontières (“les rives”) du silence, essayant de pénétrer (“aller loin”) dans la profondeur du sens du mouvement de la vie (“au plus profond des dunes”), à travers la sacralité de la parole poétique, que souligne la solennité de l’expression qui l’introduit (“au lieu dit du poème”). Tout cela en parcourant l’obscurité du délire fiévreux qui inspire à ce *je* implicite et caché l’image métaphorique de l’avancée parallèle des dunes, inexplorables et insaisissables dans leur oscillation mystérieuse.

Or, c’est une quête qui s’ouvre par une modalité interrogative, que la syntaxe, dans le registre soutenu de l’inversion, réalise au-delà de tout signe de ponctuation, ainsi que le requiert l’esprit de liberté et de transgression de SERHANE, qui débarrasse ses bribes poétiques de toute surcharge typographique:

Suis-je en mesure de suivre tes repères
de sable et de dunes surgis des fièvres
écrire l’urgence de l’élan
la turbulence
l’errance
les circonstances ondulées des chemins de vertige
mes fuites en avant
mes ruines
mes fantômes mal ourlés
mes extases d’incohérence fertile
qui renaît
à la chute des pierres⁴⁷

46 Abdelhak SERHANE, *Les dunes paradoxales*, cit., p. 8.

47 *Ibid.*, p. 40.

L'interrogation interpelle une hypothétique instance réceptrice: elle est, en réalité, auto-référentielle et implique, dans la *mimesis* de ce dialogue, la conscience même du poète, chancelante et incertaine au début de ce voyage dans le domaine de l'écriture. Et tout semble tourner autour de cette recherche personnelle, qui éclate à travers la résonance du jeu d'emphase produit par la répétition anaphorique du possessif "mes", itéré quatre fois. Mais c'est une progression ascendante qui ne fait qu'attirer l'attention sur les occurrences qui concernent ce morphème lexical: quatre pluriels sont mis en contact en créant un lien évident entre quatre mots, "fuites", "ruines", "fantasmes", "extases" qui, cependant, appartiennent à des champs lexicaux sans lien entre eux. Il y a une tension, donc, entre l'appartenance au *je* d'énonciation, signalé par le possessif répété, et l'éloignement des mots identifiés par ce même embrayeur; tension qui est celle que l'on constate entre les noyaux grammatical et lexical. Le procès anaphorique centré sur le sujet ne jette, en somme, aucune lumière sur l'image du *je*, n'en dessine aucunement les contours, la consistance ou quelques caractéristiques. Un seuil évanescent de cohérence semble apparaître, plutôt, par rapport à l'instance de la deuxième personne, à ce *tu* qui paraît donner des "repères" et dont les attributs sont soulignés par la création d'un enjambement: le jeu 'avec' les mots se réalise ici comme brisure métrique, rupture du parallélisme entre syntaxe et mètre, et fait émerger la valeur sémantique trompeuse et inconsistante exprimée par les compléments de nom qui complètent ces faux repères: "de sable et de dunes" et, en outre, "surgis de fièvres".

À l'évidence, les formes de ruptures ou de reprise ne procèdent pas chez SERHANE d'une liberté de l'écriture mais d'une recherche consciente des effets de soulignement: la forme fait toujours chatoyer le sens. Même dans la poésie, le travail sur les mots de cet "enfant du néant"⁴⁸ qui sait que la parole "fait et faisait des miracles"⁴⁹, n'est pas pur, gratuit, mais allusif, oblique, créateur et sémiosique. Ses mots contiennent une métamorphose, un élan, une nécessité de relecture; en exploitant formes et fonctions du langage, ils produisent des effets pour dévoiler un monde et une subjectivité.

C'est ce que nous notons en approfondissant d'autres poèmes de ce recueil, où l'expressivité surprenante d'un style qui fait sens scande encore les étapes de la recherche intime de ce *je* lyrique, en marche à travers le désert, entre détachement sensoriel du monde, solitude transformée en chant et aspiration au divin, à l'absolu.

48 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, cit., p. 144.

49 Abdelhak SERHANE, *Les enfants des rues étroites*, Paris, Seuil, 1986, p. 27.

Je suis de ce voyage
 le tien
 à vivre en errance
 en avance de mon temps
 de mon lieu
 de ma naissance
 enroulé dans la nacre du silence
 je suis de ce rêve
 à rêver de vide et d'inconnu
 d'écriture en promesse de Désert
 que j'écoute
 dans la béatitude des mots
 ces signes que nul n'efface
 le doigt pointé
 dans la direction de nos traces
 de nos cris
 de nos oublis⁵⁰

C'est toujours un procédé anaphorique ("je suis de " "je suis de ") à supporter le *je* de l'énonciation, impliquant, encore une fois, la deuxième personne: actualisé par le déictique possessif "le tien", ce *tu* semble presque incarner une barrière, pour endiguer la fuite, recueillir les lambeaux de ce *je* décentré, dépourvu de "repères"; hors de lui-même, peut-être, et donc à la recherche d'un *je* spéculaire pour tenter de se reconnaître. Le jeu stylistique est à nouveau celui de la répétition syntaxique qui scande une triade pressante des compléments de nom, amplifiant, par l'embrasseur possessif, la centralité de ce sujet: "de mon temps", "de mon lieu", "de ma naissance". Nous sommes en présence d'une suite de répétitions, donc, qui culminent dans la mise en scène d'un polyptote, fragmenté par la brisure d'un enjambement, mais très retentissant: figure de la dérivation, il fait rayonner le nom "rêve", répété en fonction de verbe à l'intérieur de la même phrase ("je suis de ce rêve à rêver ...").

Tout semble chercher l'unité, arrêter la dispersion, plaquer l'inquiétude de ce *je* lyrique qui essaie de transcender les limites profanes de son temps humain, pénétrer dans la pureté, divine peut-être, du silence, songer au mystère et à l'imprévisible, se noyer, enfin, dans "la béatitude des mots". Le Désert, toujours anthropomorphisé, comme la majuscule constante le suggère, est maintenant évoqué comme lieu d'"écoute" et un rappel d'assonances assez diffus (errance, avance, naissance; efface, trace; cris, oublis), une musicalité accrue, paraît suggérer une harmonie, une paix enfin trouvée dans l'âme tumultueuse du poète. Mais un jeu de mots, sans doute empreint de signifié et non pas virtuose, synthétise la complexité de ce parcours: "en avance" / "en errance". L'homologie phonétique et grammaticale s'accom-

50 Abdelhak SERHANE, *Les dunes paradoxales*, cit., p. 45.

pagnent dans la paronomase de ces locutions adverbiales à l'homologie sémantique, en résumant et en focalisant encore la tension et l'élan qui restent au cœur de la recherche du poète.

“Je” / “Tu” / “Désert”, les trois actants glissent l'un sur l'autre dans ces poèmes qui miment les attributs du désert: les vers sont des dunes, les ancrage de sens sont des mirages. On est toujours en marche, on essaie de défier, de “tourner le dos au silence”⁵¹ pour écouter la voix qui vient du Désert (lieu du passage – nous le comprenons enfin –, seuil qui sépare l'espace profane de l'absolu du monde sacré, point paradoxal où ils entrent en communication) et enlever à l'oubli les sentiments de l'enfance gravés dans son propre corps: comme on le lit dans le poème suivant, qui auto-célèbre son pouvoir créateur grâce à la métaphore de ces vers / dunes et leur force adoucissante et transformatrice. Mais leur “résine”, le liquide végétal qui, métaphoriquement, incarne leur pouvoir plastique générateur de nouvelles formes, paraît jaillir comme le sang, en quelque manière évoqué par le sémantisme du participe (“giclée”) qui lui est associé, ainsi que par le substantif qu'une métaphore (“de ma viande”) lie au souvenir du poète:

Le Désert est en marche
 dans le souvenir de ma viande
 contre l'oubli
 juste un coin de pierre et de prière
 pour écouter le Désert
 dans la résine giclée de tes vers
 quand ils transforment les rocs ridés
 en poème⁵²

C'est à nouveau un jeu de mots qui nous guide, alors, vers une réponse, un signifié possible pour ce parcours de connaissance, cette exploration intime douloureuse: celui qui est produit par le syntagme pauvre et dense “un coin de pierre et de prières”, au centre du poème, qui nous conduit vers la désertification absolue. À travers l'artifice d'un zeugma appuyant sur un mot qui véhicule une idée d'étroitesse et d'écart (“coin”), il nous parle de minéralisation définitive et des mots suppliants (“pierre” et “prières”); et cela dans une surprenante superposition phonique qui entraîne la superposition sémique des deux mots, dont la vibration impérieuse suscitée par le son /r/ dépouille le texte de tout ce qui est humoral, vital, humain. Et c'est ainsi que nous nous rendons compte que c'est d'un froid silence minéral, d'une aride impossibilité de vie et d'élévation spirituelle que SERHANE nous parle, à travers les échos multiples des imprévisibles jeux de mots qui jalonnent le silence de son Désert: ce “désert que les adultes

51 *Ibid.*, p. 68.

52 *Ibid.*, p. 50.

s'acharnaient à rendre encore plus désertique"⁵³, comme s'exclame-t-il dans son œuvre romanesque, à l'aide d'un polyptote tonnante qui ne cesse de retentir en lui, le long de tout son parcours artistique, au-delà de toute enquête personnelle.

Jeux de mots qui froissent le tissu de la prose, jeux de mots qui plissent le chant poétique: nous pouvons conclure cette lecture parmi quelques virtuosités du langage serhanien en remarquant que la rhétorique audacieuse et piquante, perçante même lorsqu'elle est voilée ou mélodieuse, de ce "bohémien de la parole, [...] à la mémoire remplis d'échos"⁵⁴, joue sur les mots pour jouer sur les idées. Ses nombreux 'accidents' du mot et du discours, portant sur les sons et les lettres ou sur les paroles et leur enjeu lexical, syntaxique ou sémantique, produits par enchaînement ou par substitution, sur l'axe syntagmatique ou sur l'axe paradigmatique, sont toujours le lieu d'un métalangage critique: ils ont une finalité performative implicite et nous provoquent à travers les formes multiples d'une transgression langagière qui, comme un "jeu de cache cache"⁵⁵, fait résonner avec adresse, de manière amplifiée, la hardiesse de l'investissement axiologique de leur auteur ainsi que la profondeur de sa difficile recherche intime.

Références bibliographiques

- Barbara ARNHOLD, "Avec Abdelhak Serhane", *Cahiers d'Études Maghrébines*, janvier 1992.
- Mikhaïl BAKTHINE, *Esthétique et roman*, Paris, Gallimard, 1987.
- Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- Pierre GUIRAUD, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, 1979.
- Claude HAGÈGE, *Les religions, la parole, la violence*, Paris, Jacob, 2017.
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, 1980.
- Catherine KERBRAT-ORECCHIONI, *L'implicite*, Paris, Colin, 1986.
- Pierre LÉON, *Précis de Phonostylistique. Parole et expressivité*, Paris, Nathan, 1993.
- Jurij M. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- Dominique MAINGUENEAU, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.

53 Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, p. 88.

54 Abdelhak SERHANE, "L'artisan du rêve", cit.

55 Dominique MAINGUENEAU, *L'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 191.

- Dominique MAINGUENEAU, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1994.
- Bice MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- Fathi NASSER, *Emprunts Lexicologiques du Français à l'Arabe, des origines jusqu'à la fin du XIX^e siècle*, Beyrouth, Hayek et Kamal, 1966.
- Chaim PERELMAN, Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions Universitaires de Bruxelles, 1992.
- Lucien PERRIN, *L'ironie mise en trope*, Paris, Kimé, 1996.
- Abdelhak SERHANE, *Messaouda*, Paris, Seuil, 1983.
- Abdelhak SERHANE, *Les enfants des rues étroites*, Paris, Seuil, 1986.
- Abdelhak SERHANE, "L'artisan du rêve", *Lamalif*, n. 184, janvier 1987.
- Abdelhak SERHANE, *L'Ivre poème*, Rabat, Al Kalam, 1989.
- Abdelhak SERHANE, *Les dunes paradoxales*, Paris / Québec / Casablanca, Paris-Méditerranée / Écrits des Hautes Terres / Tarik Éditions, 2001.
- Tvetzan TODOROV, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- Marie-Berthe VITTOZ CANUTO, *Si vous avez votre jeu de mots à dire*, Paris, Nizet, 1983.

Abstract

The study takes into consideration some wordplays in the narrative and poetry of Moroccan writer A. Serhane, observing and deepening their rhetorical and argumentative significance. The many virtuosités of the work of this "bohémien de la parole [...] à la mémoire remplie d'échos", concern sounds and letters or words and their lexical, syntactic or semantic elaborations, created by substitution or concatenation, on the syntagmatic or paradigmatic axis of the speech. They give rise to a critical meta-language in which stylistic deviations amplify the force of the ideological commitment of the author and the depth of his inner reflection.

The essay proves that Serhane plays with words to play with ideas, grasping the form and the sense of many linguistic manipulations, produced by ironic mentions, parodic echoes, metaplasms and sound creations of a polyphonic and plural fictional and poetic work. It's surely worthy of note in the panorama of Maghreb post-modern literature.

Mots-clés

Ironie, parodie, charge, métoplasme, rhétorique de la répétition, assonance, Serhane, post-modernité maghrébine, engagement idéologique et affectif.