

12-1-2009

## Le « français de rue » et l'écriture de la guerre : portée et signification

Jean-Fernand Bédia.  
*Université de Bouaké*

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Bédia, Jean-Fernand (2009) "Le « français de rue » et l'écriture de la guerre : portée et signification," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 73 : No. 1 , Article 8.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol73/iss1/8>

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

**Jean-Fernand BÉDIA**

Université de Bouaké

## Le « français de rue » et l'écriture de la guerre : portée et signification

**Résumé :** Louis-Ferdinand Céline, Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala et Ken Saro-Wiwa ont fait des parlers de rue, stigmatisés comme une « langue de voyou » (Queffelec, 2006), un modèle, tout au moins un agent de l'esthétique de la langue d'écriture de leurs fictions romanesques sur les guerres. L'occurrence du « français de rue », dont la vulgarité et l'indocilité construisent narrativement les mythèmes de la violence, de la haine et de l'horreur, révèle la transgression de la norme linguistique, sans altérer l'intentionnalité significative des œuvres.

Français de rue, langue d'écriture, modèle, parler populaire, transgression

### Le « français de rue » comme « langue d'écriture » : naissance d'un phénomène littéraire

**H**istoriquement, l'écrivain est au même titre que les grammairiens, les professeurs et autres intellectuels de la société, un professionnel de la langue, qui en assure la production, la reproduction et la codification, en liant sa pratique linguistique à une attitude métalinguistique. Par sa fonction de garant « du bon usage », de dépositaire de la « langue de référence », il a contribué à entretenir un imaginaire de la langue d'écriture, dont le caractère normé a toujours été lié à un aspect de lutte pour le pouvoir culturel et social. Mais aujourd'hui, cette représentation de l'écrivain et de son rôle régalien auprès de la norme linguistique sociale et littéraire, en particulier, est nuancée avec les transgressions qui ont inauguré la « langue de la rue » ou le parler « des salopards » (Kourouma, 2000 : 10), comme modèle linguistique littéraire.

L'on désignera par « français de banlieue », par *nouchi*, par « congolisme » et par *pidgin*, les langues de la rue qui ont respectivement inspiré Louis-Ferdinand Céline dans *Voyage au bout de la nuit* (1952), Ahmadou Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* (2000), Emmanuel Dongala dans *Johnny Chien Méchant* (2002) et Ken Saro-Wiwa dans *Sozaboy* (1998). Pour leurs observateurs les

*Présence Francophone*, n° 73, 2009

moins objectifs, ces parlars ne sont que des langues appauvries et contaminées de la marginalité, de l'ignorance, de l'indolence, de la pauvreté. Leurs propres locuteurs sont conscients du mépris qu'ils suscitent, même si leurs parlars constituent à leurs yeux une marque d'appartenance à une communauté linguistique atypique.

Aux antipodes de la langue correcte ou classique qui est celle qui s'apprend à l'école et qui est communément désignée par les qualificatifs « français de Molière », « français de Voltaire », « langue de Victor Hugo », ou encore la « langue de Shakespeare » pour considérer le cas de l'anglais, les variétés linguistiques marginales qui inspirent les romanciers cités à l'instant se distinguent du registre présenté d'ordinaire comme familier ou populaire. En cela elles apparaissent pour la communauté francophone par exemple comme un français incomplet, approximatif, mal appris, et qui n'ont pas pour vocation, en dehors de l'humour et de l'autodérision, l'expression esthétique d'idées engagées ou subversives, l'expression de formes poétiques.

Il est clair qu'il serait difficile *a priori* de faire assumer une fonction métalinguistique au *pidgin*, au *nouchi* ou au français des « banlieues », qui, dans des circonstances communicationnelles toujours limitées, sont marqués par une structure lexicale et grammaticale à la fois rudimentaire et élémentaire (Baylon, 2005 : 74). Ce qui justifie les grandes variations dans les discours des actants du français de rue, incarnés par Birahima, Méné et Johnny, narrateurs respectifs des récits de *Allah n'est pas obligé*, de *Sozaboy* et de *Johnny Chien Méchant*, pour ne considérer que les schémas des « français africains » dits populaires.

« Le français de moussa », ou le « charabia » du petit peuple illettré ou précocement déscolarisé, qui sert de substrat linguistique dans la traduction française du roman de Ken Saro-Wiwa, n'a pas la même amplitude syntaxique et lexicale sous la plume d'Ahmadou Kourouma et d'Emmanuel Dongala, encore moins de Louis-Ferdinand Céline.

Dans les nations modernes où la maîtrise d'une langue nationale demeure un enjeu politique, on ne peut qu'interpréter, ainsi que l'écrivait le critique londonien William Boyd dans l'introduction au roman de Ken Saro-Wiwa, d'acte « audacieux et magnifique » (Saro-Wiwa, 1998 : 9) les partis pris de Céline, de Dongala et de

Kourouma de faire du français ou de l'anglais de rue, un modèle, sinon un complément esthétique de la langue d'écriture littéraire.

Parvenir à une construction narrative de la langue de rue dans ses multiples versions, en en faisant un instrument d'énonciation poétique et subversive, relève d'un travail de formalisation des propositions qui spécifient les combinaisons d'éléments de la syntaxe. Dans le style célinien tout comme dans celui des auteurs africains, formaliser, c'est donner aux choix syntaxiques et lexicaux jugés insolites, en apparence, une expression de sens, de sorte à retrouver une valeur à la fois *sociolectale* et universelle, manifeste par exemple dans la phrase : « [J]e m'en tape comme d'une papaye pourrie » (Dongala, 2002 : 89), quand le narrateur marque son indifférence face à une situation.

Le travail de formalisation tel que constaté dans ces romans, sans vouloir en dégager un principe théorique, est le résultat d'une stratégie narrative heuristique, qui permet aux romanciers de symboliser, à travers un lexique et une syntaxe hybrides, toute la complexité infinie de l'humanité, à travers ses expressions autant sociales que linguistiques. À ce propos, ce ne sont pas tant les règles ou leur maîtrise qui importent. Ce qui compte en revanche dans cette langue d'écriture qui comporte l'avantage de n'imposer ni règle ni syntaxe, c'est l'extrême singularité de la langue d'écriture qui permet de *fictionnaliser* des paradoxes, des vérités propres à chaque contexte historique des romans, sans que l'insertion du parler de rue en constitue une préoccupation insurmontable.

N'en déplaise à Molière mais aussi à Shakespeare, par la volonté de ces romanciers, la langue littéraire classique est bousculée par d'autres variétés non standards, au point où un Ken Saro-Wiwa peut écrire un roman en « anglais pourri », « mélange de pidgin nigérian, de mauvais anglais [...] d'expressions en bon anglais ou même en anglais idiomatique » (1998 : 18) et susciter de l'intérêt auprès de la critique. La question qui se pose est certainement de savoir ce qui justement retient l'attention des critiques qui refusent la condamnation sans procès de ces variétés de langue littéraire, accusées de corrompre l'esprit et les règles du « bon usage », qui ont préservé le français ou l'anglais normé de la déchéance.

L'une des réponses qui s'imposent au bon sens de la critique est en effet la dimension de clarté, dont ces romanciers ont su doter

leur langue littéraire, au-delà de leur hybridité lexicale et syntaxique parfois déroutante. « Tout ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement et les mots pour le dire arrivent aisément », pensait Boileau. Il ne fait aucun doute que le recours à la langue de rue, employée concomitamment avec la langue soutenue, a contribué à densifier la clarté et l'expressivité de la pensée des narrateurs.

Les langues dans les différents romans auxquels on fait allusion ont le mérite d'être sans ambiguïté. Elles assurent une correspondance univoque entre les formes lexicales (métaphores, comparaisons, apostrophes, etc.) et les fonctions poétiques et idéologiques du texte narratif, comme c'est le cas dans le propos de Méné (Saro-Wiwa, 1998 : 191-193), après le bombardement du camp d'Iwoama par un avion, où l'humour sombre s'imprègne d'une expression approximative non moins intelligible, pour dénoncer sans mesure l'horreur de la guerre.

Cette obsession pour la clarté et la lisibilité du texte, qui ne nécessite pas une maîtrise de la langue normée de la part du personnage du roman de Ken Saro-Wiwa, pousse le narrateur de *Allah n'est pas obligé* à l'usage de quatre dictionnaires : « [L]e dictionnaire Larousse, le Petit Robert, l'Inventaire des particularités lexicales d'Afrique noire et le dictionnaire Harrap's » (Kourouma, 2000 : 11). Pareille « diglossie » répond au souci d'expressivité et au désir de conserver à la pensée son expression la plus spontanée et la plus adéquate.

L'influence remarquable du contexte de guerre sur le code linguistique littéraire de ces romanciers, qu'ils soient Français, Ivoirien, Congolais ou Nigérian, nécessite une approche symbolique et idéologique du parler populaire, transcrit désormais sous des formes poétiques, au même titre que la langue normée, autorisée jadis comme unique norme linguistique possible de création littéraire.

## **Du phénomène littéraire à la signification idéologique**

La stylisation des français et anglais de rue dans ces romans qui mettent partiellement ou totalement en scène les pires atrocités de guerre, n'aurait aucun intérêt littéraire et aucune portée idéologique

si elle ne recelait l'intentionnalité ou la pensée profonde de ces romanciers. De ce point de vue, l'usage alterné ou concomitant des parlers populaires et langue standard, en tant que choix discursifs projetant l'« âme de la personnalité » de chaque écrivain, et leur vision du monde au sens où l'entend l'histoire littéraire, se ramènent à un phénomène littéraire, qui s'offre à l'interprétation comme paradigme de signification du récit fictionnel.

Ce style hybride, qui définit non seulement la singularité des textes de ces romanciers, se révèle aussi par son obsession comme un modèle esthétique linguistique dans la *fictionnalisation* de la guerre, ouvrant ainsi à la présence narrative du français de rue une dimension de mythe littéraire.

### *Mythe littéraire d'un autre genre*

D'ordinaire, tout élément fictionnel jouissant du qualificatif de mythe littéraire remplit au moins deux critères. Premièrement, le mythe littéraire entérine l'idée d'interdépendance entre deux champs culturels : celui de l'anthropologie et celui de la littérature. Le second critère qui fait l'unanimité de la critique est la forme de récit. Le mythe littéraire est par essence un récit ethnoreligieux, remplissant d'abord une fonction socioreligieuse avant de connaître une destinée dans la littérature écrite.

Hormis ces considérations d'ordre formel, la présence narrative du parler de rue dans l'authenticité esthétique de l'œuvre romanesque autant de Louis-Ferdinand Céline, d'Ahmadou Kourouma que de Ken Saro-Wiwa ou encore d'Emmanuel Dongala, semble lui assigner les fonctions identiques à un mythe littéraire. Dans cette optique, le français de rue dans le récit n'apparaît jamais tel un élément inerte mais comme un « noyau énergétique » (Huet-Brichard, 2001 : 89), « un moteur d'intégration et d'organisation » du texte.

À l'instar des mythes littéraires tels que classifiés dans le dictionnaire que leur consacre Pierre Brunel (1988), le parler populaire se caractérise par ses occurrences qui privilégient le retour de certaines essences lexicales comme les injures, les mots grossiers et argotiques. Ses expressions à caractère scatologique reproduisent, dans le cas des romans considérés ici, les mythèmes de la violence, de la haine, de la guerre. Pour mettre en relief

cette fonctionnalité du français de rue dans la construction de ces mythes, les auteurs optent pour une dramatisation de la langue littéraire en insistant sur la portée des oppositions dans l'alternance des registres.

Cette stratégie narrative est un véritable choix dramatique, dans la mesure où elle est envisagée comme une possibilité librement assumée de changer de mode de parler. C'est la conséquence d'un processus intellectuel qui fait dire que chaque manière de s'exprimer correspond à une vision du monde. Ainsi, le niveau de langue vulgaire et argotique anticipe ou participe de la perte chez Bardamu, quand son parcours narratif est dominé par la haine de l'Autre, tandis que son mode d'expression frisant le niveau soutenu dans certains cas, telle la rencontre avec le gouverneur de la colonie, relève d'un bon sentiment qui pousse l'homme en général à réaliser ses ambitions sainement.

L'analyse de la relation entre français de rue et littérature conduit à la question de la *spécularité* ou de la mise en abyme de cette forme d'esthétique linguistique dans la portée significative de la langue d'écriture. La notion de *spécularité* n'importe pas ici pour l'analogie avérée ou non entre les variétés de français de rue, mais pour le jeu complexe d'interaction qu'elle suggère entre la forme marginale de la langue de société et la norme linguistique littéraire.

La fonction narrative de la mise en abyme des variétés linguistiques marginales se caractérise par l'aptitude à doter respectivement les récits cités plus haut d'une structure forte, à en assurer la signifiante, bref à les doter d'un appareil auto-interprétatif. Moteur d'intégration et d'organisation de la fiction narrative, le français ou l'anglais de rue se surimpose sémantiquement à la norme linguistique avec laquelle il constitue, dans les romans de guerre, l'authenticité de la langue littéraire.

La question de fond que pose la *spécularité* ou la mise en abyme du parler de rue dans les romans de guerre est sa motivation consciente ou cachée. Choisir une langue d'écriture ou l'accepter quand celle-ci s'impose à l'écrivain, c'est penser que sa particularité est porteuse d'une dimension universelle. C'est aussi, dans le sens inverse, juger que toute situation universelle peut englober cette spécificité linguistique littéraire. Dans cette optique, le français de

rue intégré à la structure de la langue d'écriture fictionnelle apparaît comme un outil d'élucidation pareillement au mythe littéraire classique, parce qu'il propose une interprétation possible de la réalité sociologique et politique. Cette approche est d'autant plus heuristique que le français de rue modifie en apparence les règles d'usage de la langue littéraire, dont il structure la signification.

Le français de rue dans les langues d'écriture de *Allah n'est pas obligé*, de *Voyage au bout de la nuit*, de *Johnny Chien Méchant* et de *Sozaboy*, est révélateur d'une réalité. Les romanciers y entretiennent avec le parler vulgaire et populaire une vision paradoxale, puisqu'ils choisissent cette métaphoricité linguistique de la marginalité sociale comme un moyen d'éclaircissement, comme un discours indirect. Par son symbolisme, le parler populaire serait, dans la langue littéraire de ces auteurs, l'expression d'un désir censuré, une fonctionnalité qui achève de construire son statut de mythe littéraire.

Les propos de Marie-Catherine Huet-Brichard (2001 : 95), définissant l'intérêt de la présence textuelle du mythe littéraire, peuvent être infléchis pour comprendre ici et maintenant la portée significative du parler populaire dans l'authenticité linguistique des romans de guerre cités ci-dessus. La stylisation du français, comme de l'anglais de rue, répond au souci qu'une situation doit être dénoncée, mais les modalités de son énonciation posent un problème d'éthique à son auteur. L'usage du français ou de l'anglais de rue, comme c'est le cas dans le corpus considéré ici, est sans doute l'expression poétique d'une autocensure qui impose des processus narratifs reconstruisant sur un autre mode, en l'occurrence l'hybridation ou la transgression des contraintes du bon usage de la norme linguistique sociale, les relations conflictuelles inhérentes à chaque société.

Libéré de ses préjugés de langue de communication dépourvue de toute capacité à exprimer esthétiquement des idées engagées ou subversives, mais également à assumer une fonction métalinguistique, le parler de rue, par sa présence dans la structure de la langue du roman, incarne les fantasmes, les pulsions, les complexes, bref, les personnalités collectives et les peurs profondes. C'est pourquoi il formule sous des apparences haïssables, méprisables, les pensées les moins avouables des communautés humaines.



Dans cette relation de la langue d'écriture au non-dit, la présence des variétés linguistiques marginales, parce qu'elles constituent un écran révélateur, peut être aussi le lieu de la catharsis d'un mal profond dont souffrent les nations modernes. Si l'on considère le roman comme une projection imaginaire, le français de rue devenu mythe littéraire du fait de sa répétition d'un texte à un autre et mettant en scène la violence, la haine, la guerre, exprime certes l'exploration d'un idéal individuel, celui du romancier, mais d'abord une histoire dont l'ampleur a nécessité la *fictionnalisation* de la « langue des voyous », afin de narrer l'ineffable sans tomber dans le sentimentalisme.

### *La crise de la langue littéraire pour dire des « chocs culturels »*

Le contexte historique qui sert de prétexte à la poétisation de la langue de rue est la guerre ou la situation d'après-guerre. À ce choix, il existe une raison essentielle qui ne laisse aucune place aux postulations de simple caprice d'écrivains. Louis-Ferdinand Céline, tout comme Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala et Ken Saro-Wiwa, sont conscients que la langue est une manifestation de l'identité comme totalité et demeure par ailleurs le signe visible de l'unité d'une nation, dont elle projette la pensée et le sentiment collectifs. En annexant les parlers de rue à la langue littéraire codifiée par *habitus*, ces romanciers font découvrir, au-delà du drame fictionnel de la langue comme identité sociale et nationale, le drame contemporain des nations.

Ainsi, l'hybridation dramatique de la langue littéraire par la présence de variétés linguistiques marginales porte à son plus haut niveau d'expression l'anarchie des guerres tribales du Biafra, du Congo, de la Sierra Leone, du Liberia, où « des bandits de grand chemin se partagent un pays, ses richesses, ses hommes, où tout le monde les laisse tuer librement les innocents, les enfants et les femmes » (Kourouma, 2000 : 53). C'est dans ce sens que se comprennent les tragédies politiques, portées sur fond d'affrontements ethniques entre Mayi-Dogo et Dogo-Mayi, ethnies fictives dans le roman d'Emmanuel Dongala, ou encore entre Gyo et Malinké, entre Bété et Dioula, « les nègres noirs indigènes africains » des guerres du Liberia et de la Côte d'Ivoire que dénonce Birahima, respectivement dans *Allah n'est pas obligé* et dans *Quand on refuse on dit non* (2004) d'Ahmadou Kourouma.

Il ne fait aucun doute que la tension permanente ou « la simplicité agressive » de la phrase dans la langue de *Allah n'est pas obligé*, de *Sozaboy* et de *Johnny Chien Méchant* est la métaphore des nations africaines postcoloniales, présentées dans leurs contradictions de communautés multiethniques séculaires et leurs projets de nations prises en otage par des sentiments de pureté et de discrimination raciale attisés par des politiciens que caricature Ahmadou Kourouma sous les traits de « bandits de grand chemin ».

Examiné sous le prisme de son hybridité, le choix linguistique de ces romanciers, aussi authentique soit-il, renouvelle la crise du modèle linguistique littéraire, et rend d'autant plus palpables les modifications culturelles et sociologiques auxquelles n'échappe aucune organisation humaine, quelle que soit sa forme. De ce point de vue, le modèle linguistique prôné à travers les textes fictionnels de ces romanciers s'interprète comme une autobiographie réaliste des tragédies humaines, comme les massacres de populations, qui impliquent parfois des bouleversements linguistiques.

On n'oserait pas comprendre la révolution linguistique de Louis-Ferdinand Céline en se rapprochant d'une pareille supposition idéologique, si la révolte contre l'académisme de la langue littéraire n'était pas prétextée par des situations comme la guerre et la colonisation que Claude Hagège (2000 : 127) range dans le bataillon des causes de la mort des langues. Bien sûr qu'il n'est nullement question de la mort ou du déclin de la langue française. Mais les « tares » linguistiques de *Voyage au bout de la nuit*, comme les tares de son narrateur Bardamu, sont symptomatiques d'une humanité malade de sa civilisation.

Faut-il préciser d'ailleurs que la rhétorique de ce personnage pendant son périple synthétise en elle toutes les formes de racisme dont Céline fut accusé et pour lesquelles il fut condamné par ses contemporains ? Ainsi, la fin de l'état de grâce de l'académisme de la langue littéraire se comprend comme l'état d'esprit d'un littérateur sous influence ayant mis sa poétique « prolétarienne » au service d'une fusion nationale-populiste dont on connaît les véritables référents idéologiques. Lorsqu'on replace ses novations linguistiques libertaires dans le contexte précis de l'histoire des mouvements d'idées antiautoritaires, le style célinien s'éclaire d'un jour nouveau. Le cadre temporel du roman de Céline dévoile

le sentiment nostalgique d'un éden national à jamais perdu du fait de la guerre de 1914 et de la colonisation comme espaces traumatiques.

Le « massacre » de la norme linguistique, dans cette optique, est une accusation sans retenue des politiques esclaves des idéologies qui accumulent les enfers : guerre, colonisation, boîte à suer d'Amérique, naufrage des faubourgs dans la maladie trop chère ou la faim. Des enfers qui sont en réalité les conditions sociales où la dégénérescence de la norme linguistique autorise des langues hybrides destinées à assumer une communication minimale de survie, entre groupes de locuteurs ne disposant pas parfois des mêmes codes d'usage linguistiques.

Les textes des romanciers africains tout comme celui de Céline sont une explosion qui charrie tout : blocs énormes de chair et de peine, cris pleins d'expérience, le cœur qui s'abandonne en brisant la subtilité et l'académisme linguistique du roman contemporain. Il est évident que, pour des narrateurs sans familles autant dans la guerre que dans la langue, quand on a des choses si importantes et si tragiques à révéler, la langue de Voltaire se trouve déficiente quant à la représentation des maux de la colère.

Il y a dans ces romans une coulée torrentielle d'images d'une audace infinie, qui n'ont jamais autant placé l'homme aussi brutalement en tête à tête avec lui-même. *Allah n'est pas obligé*, *Sozaboy* et *Johnny Chien Méchant*, ont été conçus et réalisés, comme l'écrit Pierre Descaves (1993 : 41) à propos de *Voyage au bout de la nuit*, par des artistes disposés à tout écrire sous le signe de la laideur et de l'abjection.

**Jean-Fernand Bédia** est titulaire d'un doctorat nouveau régime en littérature française, francophone et comparée, obtenu à l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3 (2005). Depuis 2006, il occupe un poste d'enseignant-chercheur en littérature comparée à l'Université de Bouaké (Côte d'Ivoire). Il est également membre du Groupe d'étude et de recherche sur les littératures francophones (GERLIF) de l'Université de Cocody (Abidjan – Côte d'Ivoire) et chercheur associé au Centre d'études linguistiques et littéraires francophones et africaines (CELFA). Quelques publications : « Écrire l'humanité par l'animalité : une stratégie narrative d'intertextualité dans le roman africain francophone », *Francofonia*, revue italienne d'études françaises et francophones, Cadix, n° 17, novembre-décembre 2008 ; « Djéliya ou "Gens de la parole" : du mythe au roman », *Ethiopiennes*, revue de littérature négro-africaine, Dakar, n° 80, premier semestre 2008 ; « Paradoxes de l'enfant-soldat : violeur, violé et protecteur de femme dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », texte présenté lors du colloque international « Viol,

violence et identité», Bordeaux, 13-14-15 décembre 2007; « *Janjon* pour Ahmadou Kourouma », <[www.africultures.com/index.asp?menu=affiche\\_article&no=4066](http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=4066)>, 14 octobre 2005.

## Références

BAYLON, Christian (2005). *Sociolinguistique. Société, langue et discours*, Paris, Armand Colin.

BRUNEL, Pierre (1988). *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher.

CÉLINE, Louis-Ferdinand (1952). *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, coll. Folio plus classiques.

COMPAGNON, Antoine (1998). *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, coll. Points/Essais.

DELAS, Daniel (2005). « Le français du sud : appropriation et créativité », *Notre Librairie*, Paris, n° 159 : 12-17.

DESCAVES, Pierre (1993). « L'Avenir, 15 novembre 1932 », dans *Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline. Critiques 1932-1935*, Paris, Éditions de l'IMEC et 10/18 : 39-46.

DONGALA, Emmanuel (2002). *Johnny Chien Méchant*, Paris, Le Serpent à plumes.

GARNIER, Xavier (2005). « Langues des rues, langues des livres : les questions en débat », *Notre Librairie*, Paris, n° 159 : 66-71.

HAGÈGE, Claude (2000). *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob.

HUET-BRICHARD, Marie-Catherine (2001). *Littérature et mythe*, Paris, Hachette.

KOUROUMA, Ahmadou (2004). *Quand on refuse on dit non*, Paris, Seuil.

-- (2000). *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.

MALINOVSKA-SALAMONOVA, Zuzana (2005). « La langue comme contrainte incontournable dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma », dans Catherine MILKOVITCH-RIOUX et Robert PICKERING (dir.), *Écrire la guerre*, actes du colloque de l'Université Blaise-Pascal (du 12 au 14 novembre 1998), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal : 325-341.

MANESSY, Gabriel (1994). *Le français en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan.

PAGÈS, Yves (1994). *Les fictions du politique chez L.-F. Céline*, Paris, Seuil.

QUEFELLEC, Ambroise (2006). « Du nouchi au camfrançais : appropriation et nouvelles représentations du français en milieu jeune africain », Colloque « Francophonies de Genève (définitions et représentations) », du 23 au 25 novembre 2006, Faculté des lettres, Université de Genève.

SARO-WIWA, Ken (1998). *Sozaboy*, Paris, Actes Sud, coll. Babel.

YAGUELLO, Marina (1989). *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Seuil, coll. Points.